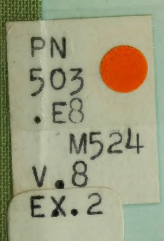
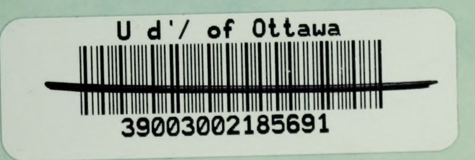


Michel

Les Grands Écrivains

Français



…pliquez-moi…

…ON
…ATURE

…CHER
…IS

LES GRANDS ÉCRIVAINS FRANÇAIS

PAR LA DISSERTATION

XIXe SIÈCLE

VIII. – LA POÉSIE SYMBOLISTE

Les orfèvres : Mallarmé ; Samain ; Henri de Régnier

●

par

P. MICHEL

DANS LA MÊME COLLECTION :

Les Grands Écrivains français par la dissertation :

1°	Moyen âge et XVIe siècle		par P. MICHEL
2°	XVIIe siècle :	*Vers le Classicisme*	—
3°	—	*Le Théâtre Classique*	—
4°	—	*Fable, Lettre, Éloquence, Critique*	—
5°	XVIIIe siècle :	*Le Siècle de l'Esprit*	—
6°	—	*Le Siècle du Sentiment*	—
7°	XIXe siècle :	*Vers le Romantisme*	—
8°	—	*Poésie et Théâtre romantiques*	—
9°	—	*Romanciers romantiques*	—
10°	—	*Vers le Roman réaliste et naturaliste*	—
11°	—	*La Poésie parnassienne*	—
12°	—	*La Poésie symboliste : Des précurseurs à Baudelaire*	—
13°	—	*La Poésie symboliste : Verlaine et Rimbaud*	—

Les Chansons de Geste		par J. LUPIN
Ronsard (2 volumes)		par P. MICHEL
Montaigne :	*Les Essais* (2 volumes)	—
Pascal :	*Les Pensées*	par G. GRAND
Corneille :	(2 volumes)	par J. BOUSQUI
Racine :	*Andromaque*	par G. GRIMME
Racine :	*Iphigénie* *	par J. VIER
Boileau :	*L'Art Poétique* (2 volumes)	par G. GRIMMER
Bossuet :	(2 volumes) *	par P. CHARDON
Voltaire :	(2 volumes)	par J. LECOMTE
Rousseau :	(2 volumes)	—
Les Historiens du XIXe siècle (2 volumes)		par P. LARAT
José-Maria de Heredia :	*Les Trophées*	par E. MOUSSAT
Proust :	*A la Recherche du Temps Perdu*	par P. CHARDON
Shakespeare :	*Macbeth*	par J. SAUR
Goethe :	I. — *Le premier Faust*	par H.-E. VALLET
Dostoïevski :	*L'Idiot*	par A. ALEXANDR
L'Existentialisme		par R. CAMPBELL
L'Esthétique ou la science de l'art		par J. MIQUEL
Descartes	*Discours de la Méthode* (2 volumes) *	par L. MEYNAR
L'art de commenter une épopée		par F. GERMAIN

* Les titres suivis d'un astérisque sont en préparation.

Expliquez-moi...

Les Grands Écrivains français

PAR LA DISSERTATION

XIXe SIÈCLE

VIII. - LA POÉSIE SYMBOLISTE

Les orfèvres : Mallarmé ; Samain ; Henri de Régnier

par

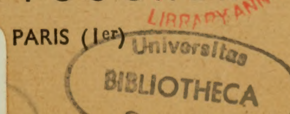
Pierre MICHEL

Agrégé de l'Université,
Professeur de Première
au Lycée Claude Bernard



LES ÉDITIONS FOUCHER

PARIS (Ier)



COURANTS POÉTIQUES VERS 1900

I. — *SYMBOLISME*

Baudelaire

Les orfèvres :	Les voyants :	Fantaisistes et surréalistes :
Mallarmé	Rimbaud	Apollinaire
Samain	Péguy	Max Jacob
Henri de Régnier	Claudel	Jean Cocteau
Paul Valéry		André Breton

II. — *L'OPPOSITION AU SYMBOLISME*

- **L'école romane :** Moréas, du Plessys, Charles Maurras, de la Tailhède.

- **L'école naturiste :** Francis Jammes, Henri Ghéon, la comtesse de Noailles.

VERS LES TEMPS MODERNES

Panorama :

Dans la forêt **symboliste** aux essences si variées, Baudelaire apparaît, tel un arbre de Jessé, à l'origine de surgeons divers et inégalement féconds. Dans la confusion des rameaux entremêlés, trois branches, plus vigoureuses, émergent :

● **Les orfèvres,** qui ont conservé des Parnassiens le culte de l'œuvre ciselée et qui enveloppent le mystère poétique dans une forme impeccable, tels Mallarmé, Samain, Henri de Régnier, Paul Valéry.

● **Les voyants,** qui par delà les spectacles du monde réel, s'échappent vers un univers inaccessible au commun des mortels et ne voient en tout objet que le prétexte d'une connaissance poétique. Poètes parfois environnés de ténèbres qu'illuminent soudain de fulgurantes clartés : Rimbaud, Péguy, Claudel.

● **Les fantaisistes** qui trouvent dans leur propre nature et dans les événements cocasses de la vie plus que dans les doctrines poétiques des accents uniques d'ironie et d'émotion, tels Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Jean Cocteau, Jacques Prévert.

Différents des symbolistes par leur mépris pour la raison, voyants et même visionnaires, fantaisistes aussi, **les surréalistes,** à la suite de Lautréamont, libèrent l'imagination de toutes les contraintes de la logique et veulent retrouver un état de *vacuité* et de *naïveté* capable d'instaurer un ordre nouveau dans le réel, de découvrir un *fil conducteur entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la raison et de la folie, de la réalité intérieure et extérieure* (André Breton, *Manifeste surréaliste*).

Réaction contre le symbolisme : Le refus de connaître le monde réel, un penchant excessif vers les subtilités et l'hermétisme ont provoqué dès la fin du 19e siècle une réaction contre l'art symboliste.

● **L'école romane :** Moréas, abandonnant brusquement l'école symboliste, fonde l'école romane, qui remonte aux vieux genres français et vise à établir un nouveau classicisme mettant en harmonie la raison et l'imagination : Maurras, du Plessys, de la Tailhède, Ernest Raynaud illustrent cette *Renaissance* limitée.

● **L'école naturiste :** le songe, les frissons nouveaux, les fleurs vénéneuses n'ont jamais écarté complètement la nature de la poésie. Les poètes de langue provençale, contemporains et amis de Mallarmé, n'ont cessé de chanter la lumière, la vie et la passion. Plus près de nous qu'Aubanel et que Mistral, Francis Jammes, Henri Ghéon, la comtesse de Noailles ont célébré sans analogie ni symbole les joies du cœur et de la vie ardente.

Ainsi, malgré les guerres, les catastrophes, le prodigieux essor de la science, les « mendieurs d'azur » n'ont pas interrompu la recherche de l'idéal, qui constitue leur raison de vivre.

STÉPHANE MALLARMÉ (1842-1898)

I. — VIE ET ŒUVRE

Vie

La vie de Mallarmé et celle de Rimbaud forment un contraste absolu : Rimbaud, après avoir rêvé d'extraordinaires aventures, les a vécues, réalisant lui-même la tragique odyssée du *Bateau ivre*. Mallarmé a connu, lui, l'existence studieuse, monotone et sédentaire des professeurs; ses évasions ne l'ont pas conduit au delà de Valvins, près de Fontainebleau, et sa yole n'a pas quitté les rives de la Seine. Mais cette grisaille cache une aventure aussi étrange et un destin aussi pathétique que ceux de Rimbaud, car Mallarmé fut un *Voyant* s'obstinant à exprimer par des mots l'univers mystérieux des symboles. Comme le héros de Balzac, Balthazar Claës, il s'épuisa à la recherche de l'Absolu par l'alchimie du Verbe et mourut sans avoir écrit le Livre suprême, qui devait renouveler la Poésie et exprimer ses vues sur l'Univers.

1842-1860 ● **La jeunesse rêveuse :** Né à Paris, d'une famille de fonctionnaires de l'Enregistrement, Mallarmé, orphelin de mère à 7 ans, est d'abord élevé par sa grand'mère. Il commence ses études dans un pensionnat d'Auteuil et les poursuit au lycée de Sens, où son père, remarié, réside. Très jeune, il se sent attiré par la poésie, les autres domaines l'intéressant médiocrement. Lui-même, dans l'*Autobiographie* qu'il rédigea pour Verlaine, a rappelé le souvenir d'aïeux hommes de lettres : *Je trouve trace du goût de tenir une plume, pour autre chose qu'enregistrer des actes, chez plusieurs de mes ascendants ; l'un... fut syndic des libraires sous Louis XVI... Un autre faisait des vers badins dans les* Almanachs des Muses *et les* Étrennes aux Dames. *M. Magnien, un arrière-petit-cousin... avait publié un volume romantique à toute crinière appelé* « Ange ou Démon ». Plus encore que cette hérédité littéraire, la lecture des *Fleurs du Mal* lui révéla la poésie et le détacha du romantisme. En 1860, il est bachelier ès-lettres.

1861 **● Les débuts littéraires :** En 1861, il se lie avec un jeune professeur au lycée, Emmanuel des Essarts, très introduit dans les cercles littéraires de Paris. Mallarmé voit son compte-rendu des *Poésies Parisiennes* de des Essarts publié à la fois par le journal local, le *Sénonais* et la revue parisienne, le *Papillon*, qui donne ensuite le sonnet précieux, *Placet ; Le Guignon*, d'inspiration baudelairienne, paraît dans la revue parnassienne, l'*Artiste*, à côté des œuvres de Théophile Gautier et de Banville. Mallarmé commence à correspondre avec Cazalis, qui deviendra son meilleur ami.

1862 **● Le mariage :** Il s'éprend d'une jeune gouvernante allemande, Marie Gerhard, comme lui, sans fortune. A la fois pour mieux comprendre les œuvres de Poë, et pour se faire une situation, il va étudier l'anglais à Londres, où il épouse Marie, qui sera la douce et fidèle compagne de toute sa vie.

1863-1866 **● Professeur à Tournon :** Nommé professeur d'anglais à Tournon, il mène de front sa tâche universitaire et une intense activité poétique. La proximité des poètes provençaux, les félibres Mistral, Aubanel, Roumanille, les lettres et les visites de des Essarts, de Cazalis, de Villiers de l'Isle Adam et de Catulle Mendès l'encouragent. C'est de Tournon que datent les œuvres les plus amples et les projets les plus ambitieux : *Hérodiade*, *L'Après-midi d'un Faune*, *Igitur*. Mais c'est aussi à Tournon que commence le drame intérieur qu'il exprime dans le poème *Azur* : la conscience de son impuissance lyrique et la tentative vers une inaccessible perfection par le refus du réel.

1866 **● Premiers succès :** Sa réputation se répand dans les milieux parnassiens de Paris, qui le fêtent lors de ses passages. L'*Artiste*, revue fondée par Xavier de Ricard et Catulle Mendès, puis le *Parnasse contemporain* (1866), publient *Les Fenêtres*, *Le Sonneur*, *A celle qui est tranquille*, *Vere Novo*, *Les Fleurs*, *L'Azur*... C'est à bon droit qu'il peut écrire à Aubanel : *J'ai plus travaillé cet été que toute ma vie et je puis dire que j'ai travaillé pour toute ma vie.*

1867-1872 ● **En Avignon :** Déplacé à Besançon pendant un an, Mallarmé est nommé à Avignon, où il retrouve ses amis félibres. Il poursuit ses recherches poétiques, fuyant toujours plus la prose et l'éloquence; il s'éloigne peu à peu de la poésie marmoréenne des Parnassiens en créant une forme subtile, musicale et obscure, dont les analogies raffinées déroutent même ses amis. En 1872, il est nommé à Paris, au lycée Fontanes, l'actuel Condorcet.

1872-1894 ● **Le maître du Symbolisme :** Mallarmé est heureux de participer à l'activité littéraire de la capitale. Il est reçu chez Hugo, le glorieux patriarche du romantisme, fréquente Banville et Villiers de l'Isle-Adam. Installé d'abord rue de Moscou, puis rue de Rome, il reçoit lui-même tous les mardis les jeunes écrivains, que séduit la profondeur de ses vues, la perfection de son art et le charme de sa conversation : autour de lui se groupent les plus notables des poètes symbolistes et des maîtres de la littérature contemporaine : G. Kahn, directeur de la revue *La Vogue*, Laforgue, H. de Régnier, Vielé-Griffin, Ghil, l'auteur du *Traité du Verbe*, puis Pierre Louys, Claudel, Gide et Valéry.

En 1874, il satisfait son penchant pour la préciosité en rédigeant seul *La Dernière Mode, Gazette du Monde et de la Famille.* Il découvre Valvins, qui deviendra sa résidence de vacances, où il se permet la modeste fantaisie d'une barque à voile, avec laquelle il aime naviguer sur la Seine en compagnie de sa femme, de sa fille Geneviève et de son petit garçon que la mort enlèvera en 1879.

En 1876, il publie l'*Après-midi d'un Faune, églogue,* refonte complète du monologue ébauché à Tournon.

En 1884, sa gloire atteint le grand public, grâce à Verlaine qui le présente dans sa galerie des *Poètes Maudits,* et à Huysmans, qui en place l'éloge dans la bouche de *des Esseintes,* héros de son roman *A Rebours:*

En **1887,** paraît la première édition de ses *Poésies Complètes,* en 1888, une traduction des *Poèmes* d'Edgar Poë, en 1891, *Pages,* poèmes en prose, en 1893, *Vers et Prose.* Il prend sa retraite à Valvins en 1894. En 1895, paraissent *Oxford, Cambridge; La Musique et les Lettres.*

1894-1898 ● **Dernières années :** La poésie est enfin l'unique souci de Mallarmé, mais sa recherche de la perfection a tari la source de son inspiration. Alors qu'*Igitur* était un acte de foi poétique, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* est un aveu de renoncement. Mallarmé meurt le 9 septembre 1898. Son souvenir a rassemblé dans un pieux pèlerinage poétique à sa maison de Valvins, très endommagée par la guerre, ses anciens amis et ses jeunes admirateurs lors du cinquantenaire de sa mort, en 1948.

Œuvres

L'œuvre de Mallarmé est plus variée que son modeste volume ne le ferait supposer. Elle comprend des ouvrages inspirés par sa connaissance de l'anglais : *Thèmes anglais*, *Les poèmes d'Edgar Poë ;* une biographie de Villiers de l'Isle-Adam, qu'il admirait profondément, diverses études et pages de prose, *Divagations* (1897), *La dernière Mode*, et surtout ses poèmes réunis en un volume (édition de la N.R.F.), l'*Après-midi d'un Faune* (éd. N.R.F.), *Igitur* (éd. N.R.F.), *Madrigaux*, *Vers de circonstance* (éd. N.R.F.), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (éd. N.R.F.).

Lectures

H. Fabureau, *Stéphane Mallarmé* (éd. N.R.C.).
A. Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé* (éd. N.R.F.).
H. Mondor, *Vie de Mallarmé* (éd. N.R.F.).
C. Soula, *Gloses sur Mallarmé* (éd. Diderot).
Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme* (tome I, éd. Nizet).
F. de Miomandre, *Mallarmé* (éd. Bader-Dufour).
E. Noulet, *L'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé* (éd. Droz).
Les Lettres (*Librairie des Lettres*), numéro spécial consacré au cinquantenaire de Mallarmé.
Ch. Chassé, *Lueurs sur Mallarmé* (éd. N.R.C.).
H. Mondor, *Histoire d'un Faune* (éd. N.R.F.).
Ph. van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France* (Presses Universitaires).

II. — LA DOCTRINE

La poésie de Mallarmé est **à l'opposé du lyrisme instinctif**; c'est par un effort désespéré de conscience artistique qu'elle s'est peu à peu dépouillée de ce qui la rattachait à la terre. La correspondance de Mallarmé, ses articles permettent de comprendre ses projets et éclairent ses poèmes les plus obscurs en les replaçant dans l'architecture du Grand Œuvre. On relira notamment, en dehors des extraits cités ci-dessous, *Divagations* (1896), où se trouvent rassemblés articles et conférences et les deux poèmes : *Le Tombeau d'Edgar Poë* et *Toute l'âme résumée...*

Nature de la poésie.

● **Le mystère :** *Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère... O fermoirs d'or des vieux missels! O hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus!*

(Revue *L'Artiste*, 1862)

La poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens msytérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle...

(Revue *La Vogue*, 1886)

Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature d'évoquer les objets.

(*Réponse à une enquête*, 1891)

But de la poésie.

● **L'explication du monde :** *J'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit pour alimenter le fourneau du Grand Oeuvre... un livre, qui soit un livre, architectural et prémédité... L'explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du Poète et le jeu littéraire par excellence.*

(*Autobiographie*, 1885)

● **La recherche de la pureté idéale :** *Je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon esprit puisse s'aventurer est Eternité; mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps...*

(*Lettre à Cazalis*, 1867)

Les moyens.

● **Peindre l'effet :** *Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit pas se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation.* (*Lettre à Cazalis*, 1864)

● **Suggérer :** *La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant : les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent ; par là, ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le* **suggérer,** *voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le* **symbole :** *évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements...*

(*Réponse à une enquête*, 1891)

● **Procéder par analogies :** *Je dis une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour ... musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l'absente de tous bouquets...*

(*Avant-dire au Traité du Verbe* de R. Ghil, 1885)

...Idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux naturels, et comme brutale, une pensée exacte les ordonnant ; pour ne garder rien que la **suggestion.** *Instituer une* **relation** *entre les images exactes, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination...* (*Crise de vers*, 1896)

● **Rénover le vocabulaire :** *Par des poèmes de vers classiques, harmoniés et instrumentés selon l'emploi savant et sûr des mots, les mots de la langue pris dans leur sens originel, sans les priver pourtant du son de voix de tous les âges... chercher en induisant de symbole en symbole la raison de la nature et de la vie.* (*Ecrits pour l'Art*, 1887)

● **Libérer les mots de la logique prosaïque :** *...Dans le poème... les mots se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme.*

(*Lettre à François Coppée*, 1866)

● **Rechercher la mélodie :** *Vision et mélodie se fondent en ce charme indécis pour l'ouïe et pour l'œil, qui me semble la poésie même.* (*Lettre à E. Raynaud*, 1887)

Les obstacles.

● **L'impuissance :** *Muse moderne de l'Impuissance, qui m'interdis depuis longtemps le trésor familier de rythmes... mon ennemie et cependant mon enchanteresse*

(*L'Artiste*, 1865)

● **Le Néant :** *En creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant auquel je suis arrivé sans connaître le Boudhisme...*

(*Lettre à Cazalis*, 1866)

La seule réalité.

● **Le culte de la Beauté :** *Il n'y a que la Beauté — et elle n'a qu'une expression parfaite, la Poésie.*

(*Lettre à Cazalis*, 1867)

Commentaire.

Ces citations montrent que Mallarmé s'est fait de la poésie une conception très élevée; la poésie n'est pas l'épanchement lyrique d'un cœur, qui conte sa passion, sa foi ou ses espérances; elle n'est pas non plus la description de paysages, d'œuvres d'art, ou d'êtres animés, mais une connaissance de l'Univers obtenue par le concours de tous les sens. Le Poète devra donc se dépouiller de son Moi pour découvrir les *rapports* entre l'Univers et l'homme, rapports qui deviendront les sujets de ses poèmes. Mallarmé s'est comparé lui-même à une *araignée sacrée*, qui, *sur les principaux fils déjà sortis de son esprit*, tisse, *aux points de rencontre de merveilleuses dentelles*. L'écueil de cette ambition, de cette *maladie de l'idéalité*, c'est que le poète aboutit au Néant, à la page blanche; tout poème, nécessairement entaché de matérialité de par l'usage des mots, devient une déchéance, dès qu'il est écrit et non plus rêvé. Une pièce comme l'*Après-midi d'un Fauve*, toute remplie de présence charnelle, est une trahison de l'idéal, qui est toujours absence. Mais cette rechute dans l'humanité, qui pouvait paraître une faiblesse à Mallarmé eut le mérite de donner naissance aux œuvres les plus accessibles et les plus émouvantes. Féconde impuissance, qui, réconciliant l'homme et le poète, fait descendre la poésie des cimes glacées de l'Absolu et l'adapte à l'imperfection du lecteur.

III. — L'ÉVOLUTION DE MALLARMÉ

A) L'influence du Parnasse.

DISSERTATION. 

Comment Mallarmé conçoit-il les rapports du Poète et de la société dans ses premières oeuvres ?

Introduction.

Lorsqu'en 1885, la gloire de Mallarmé se répandit hors du cénacle des initiés, et que lectures et conférences firent connaître les œuvres du Maître aux profanes, ce furent les pièces du début qui conquirent le public. Il y retrouvait des thèmes, des procédés, un vocabulaire déjà vulgarisés par les Romantiques, Baudelaire, et le Parnasse, en particulier l'opposition du poète et de la foule et l'exaltation du poète, éternel paria de la société. Trois poèmes de jeunesse ont été composés par Mallarmé sur ce sujet : le *Guignon*, les *Fenêtres*, le *Pitre châtié*.

Origine.

Le *Guignon* est un des plus anciens poèmes de Mallarmé. Écrit en 1862, le *Guignon* fut publié par l'*Artiste* sous une forme tronquée, 5 tercets au lieu de 21, avant d'être repris par Verlaine dans les *Poètes maudits*, puis de paraître dans l'édition générale des poésies de Mallarmé avec de très nombreuses et très importantes variantes, qui accentuent l'opposition entre le poète et la foule, déjà accusée dans la première rédaction.

Analyse.

Le poème comprend 21 tercets, en terza rima, le premier et le troisième vers rimant ensemble, le deuxième vers du premier tercet annonçant la rime du premier vers du second tercet et ainsi de suite. Le titre indique le sujet : au-dessus de la foule servile, les poètes, les *mendieurs d'azur* partent à la conquête de leur idéal. Parmi eux, les uns connaissent la gloire et le bonheur en exploitant leur propre souffrance, mais les poètes maudits, ceux que fustige *le Guignon, dont le rire inouï les prosterne*, ceux-là n'ont d'autre ressource que d'aller *ridiculement se pendre au reverbère*.

Extraits : Tercet I.

Au-dessus du bétail ahuri des humains
Bondissaient en clartés les sauvages crinières
Des mendieurs d'azur le pied dans nos chemins...

Tercets VI et VII.

Ils tettent la douleur comme ils tétaient le rêve
Et quand ils vont rythmant des pleurs voluptueux
Le peuple s'agenouille et leur mère se lève.

Ceux-là sont consolés, sûrs et majestueux ;
Mais traînent à leurs pas cent frères qu'on bafoue,
Dérisoires martyrs de hasards tortueux.

Tercets IX et X.

Ils pouvaient exciter aussi comme un tambour
La servile pitié des races à voix ternes
Égaux de Prométhée à qui manque un vautour !

Non, vils et fréquentant les déserts sans citerne,
Ils courent sous le fouet d'un monarque rageur,
Le Guignon, dont le rire inouï les prosterne.

Tercet XXI.

Quand en face tous leur ont craché les dédains,
Nuls et la barbe à mots bas priant le tonnerre,
Ces héros excédés de malaises badins

Vont ridiculement se pendre au réverbère.

Commentaire.

Ces extraits montrent que le poème se développe selon un plan régulier et clair :

- une première partie évoque la caravane des chercheurs de l'*idéal amer ;*

- une seconde partie distingue parmi les poètes, les poètes lyriques, qui ont conquis la gloire, *sûrs et majestueux,* allusion aux maîtres du Romantisme ;

- une troisième partie leur oppose les victimes du Guignon, intransigeants dans leur foi poétique et bafoués par tous, même par les autres poètes, qui soûlent d'encens *le vainqueur dans la fête.*

Mallarmé se range évidemment parmi les victimes, parmi ceux que raillent, sans les comprendre, *les marmots* et *la vieille engeance des loqueteux...* Le Guignon empêche non seulement les poètes d'être goûtés, admirés, fêtés, mais il les humilie à leurs propres yeux en réduisant leur inspiration à néant, en la contraignant à l'impuissance. Le poète rêvait d'une beauté parfaite, jeune et fraîche comme une rose; le Guignon la flétrit et la souille :

Grâce à lui, si l'une orne à point un sein fané
Par une rose qui nubile le rallume,
De la bave luira sur son bouquet damné...

L'imitation.

Dans quelle mesure cette conception du poète est-elle originale? — S'il est un thème commun à toutes les écoles poétiques du XIXe siècle, c'est bien **l'opposition du poète et de la société.** Les héros des drames de Victor Hugo, les Moïse, Stello, Chatterton de Vigny sont tous des êtres supérieurs méconnus par la multitude et haïs d'elle à cause même de leur supériorité. Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire partagent cette conviction et la développent dans leurs œuvres; le *Guignon* est un écho de leurs protestations.

Gautier.

● Le critique A. Thibaudet dans sa *Poésie de Stéphane Mallarmé* a relevé avec raison de nombreuses ressemblances entre le *Guignon* et un poème de Gautier, *Ténèbres,* consacré, lui aussi, aux poètes malchanceux : *Gautier avait pour le même sujet employé le même rythme dans* Ténèbres... *Le* Guignon *a été conçu presque certainement comme une suite et une contre-partie de* Ténèbres. A l'appui de son hypothèse, Thibaudet cite des fragments de Gautier, dont la pensée, le mouvement et les images sont, en effet, très proches de ceux de Mallarmé. Le héros de celui-ci, tel Gérard de Nerval, va **ridiculement** *se pendre au réverbère.* Le destin des poètes n'est pas moins affreux dans *Ténèbres :*

Après la vie obscure une mort **ridicule***;*
Après le dur grabat une mort sans repos
Au bord d'un carrefour où la foule circule...

Baudelaire.

● L'influence de Baudelaire est plus complexe et plus profonde. Au moment où il composait le *Guignon,* Mallarmé était un admirateur passionné des *Fleurs du Mal,* dont il imitait les *Pièces retranchées,* et dont il célébrait sans cesse l'éloge dans les lettres à ses amis Cazalis et Lefébure. Il est donc naturel que ce culte se transforme en imitation non seulement des thèmes poétiques, mais aussi des procédés formels. Le **titre** de la pièce est vraisemblablement tiré de la *Préface* que Baudelaire avait mis en tête de sa traduction des *Histoires extraordinaires* de Poë et dans laquelle il montrait le poète américain comme une victime du destin, du **Guignon :** *Dans ces derniers temps, un malheureux fut amené devant nos tribunaux, dont le front était illustré d'un rare et singulier tatouage :* **Pas de chance...** *Il y a dans l'histoire littéraire des destinées analogues, de vraies damnations, — des hommes, qui portent le mot* **guignon** *écrit en caractères mystérieux dans les plis sinueux de leur front...* Mallarmé, qui se décida à aller en Angleterre pour mieux goûter la poésie de Poë et qui unissait dans une même admiration Baudelaire et Poë ne pouvait laisser passer inaperçu un rapprochement aussi caractéristique. A plusieurs reprises, Baudelaire a célébré les *poètes maudits* dans les *Fleurs du Mal,* en particulier dans l'*Albatros,* le *Cygne* et *Bénédiction,* qui présentent le poète comme un paria sublime, martyrisé par la multitude et opposant ses aspirations idéalistes à la bestialité de la foule. L'*Albatros, roi de l'Azur* est embarrassé et gauche sur le pont du navire :

Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Le *Cygne,* ouvrant le bec près d'un ruisseau sans eau, souille la blancheur de son plumage dans la poussière du chemin. Mallarmé s'est souvenu de ces deux poèmes: au premier, il emprunte l'**azur,** symbole de l'idéal et l'on sait qu'il lui consacrera tout une pièce ; du second, il tire un vers familier et pittoresque. Baudelaire adressait sa pensée à tous les malheureux *qui s'abreuvent de pleurs — Et tettent la Douleur comme une bonne Louve.* Mallarmé emploie la même image pour les poètes lyriques :

Ils tettent la douleur comme ils tétaient le rêve...

Bénédiction de Baudelaire présente des analogies de fond et de forme peut-être plus frappantes encore : le double aspect du poète, vaincu et victorieux à la fois, est dépeint avec un **vocabulaire tantôt réaliste, tantôt mystique.** Mallarmé a conservé cette opposition, en insistant surtout sur les éléments réalistes. Baudelaire, énumérant les outrages que les profanes font subir aux poètes, écrivait :

Dans le pain et le vin destinés à sa bouche
Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats.

Mallarmé, renchérissant, montre les enfants ridiculisant les infortunées victimes du *Guignon :*

Grâce à lui, si l'un souffle à son buccin bizarre
Des enfants nous tordront en un rire obstiné,
Qui, le poing à leur cul, singeront sa fanfare.

Ce sont encore des vers d'un accent baudelairien, amer et rude ; ils caractérisent ces écrivains, qui ne savent utiliser ni leurs larmes pour émouvoir, ni leur éloquence pour flatter les puissants du jour, rebut de ce monde matérialiste :

Ils sont l'amusement des râcleurs de rebec
Des femmes, des enfants et de la vieille engeance
Des loqueteux dansant quand le broc est à sec.

Retouchant plus tard cette strophe, Mallarmé renforcera le réalisme du second vers, en lui donnant un coloris « sartrien » :

Des marmots, des p... et de la vieille engeance.

En maniant les procédés du maître, le disciple a durci les traits et noirci les tons. Au lieu de l'apothéose finale de *Bénédiction* parmi *les Trônes, les Vertus et les Dominations,* à la place du diadème de pure lumière, le poète malchanceux ne connaît que la mort *ridicule* et la lueur blafarde du bec de gaz.

Originalité.

Si le *Guignon* est un descendant direct du spleen baudelairien, il présente cependant quelques traits différents. Tout d'abord, l'admiration de Baudelaire n'a pas exclu d'autres admirations; des mots, des images, des procédés de style évoquent tantôt Gérard de Nerval, tantôt Leconte de Lisle. Mallarmé aurait-il montré les pèlerins de l'idéal *Mordant au citron d'or de l'idéal amer*, si Gérard de Nerval n'avait rappelé le souvenir de Dafné, mordant, elle aussi, un citron :

Reconnais-tu le temple au péristyle immense
Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents...

Mais le fruit amer, qui était décrit dans le sonnet de Nerval, devient un symbole dans le poème de Mallarmé.

La comparaison des poètes avec la caravane dans le désert, les buccins, où ils soufflent, font songer à Leconte de Lisle. Un sentiment commun rapproche les deux écrivains plus étroitement que ces images : le refus d'implorer la pitié des masses et de livrer leur cœur en pâture à la curiosité du public. Mallarmé constate que les *mendieurs d'azur* auraient pu, comme tant d'autres, s'humilier devant les passions populaires :

Ils pouvaient exciter aussi comme un tambour
La servile pitié des races à voix ternes...

Leconte de Lisle, en cette même année 1862, fait paraître dans la *Revue Contemporaine* le sonnet des *Montreurs*, où il proclame son mépris à la fois pour les poètes lyriques et pour la foule. A cette dernière, il lance l'altier défi :

Je ne danserai pas sur ton tréteau banal...

Ces diverses influences, auxquelles on pourrait ajouter celle de Théodore de Banville, indiquent qu'en 1862, Mallarmé était encore dominé par l'école parnassienne. Mais de la combinaison de ces emprunts variés, résultent des éléments nouveaux, où la personnalité de Mallarmé

se laisse deviner. Lui aussi, jeune, pauvre, épris d'idéal, se sent marqué par le destin; c'est une conviction qu'il exprime, et non un thème littéraire qu'il chante. La première version de la dernière strophe révèle l'ambition qui hantait alors le jeune poète :

Quand chacun a sur eux craché tous ses dédains,
Nus, ensoiffés de grand et priant le tonnerre,
Ces Hamlet abreuvés de malaises badins...

Par la suite, Mallarmé a remplacé *Hamlet* par le terme plus général de *héros :* l'un comme l'autre expriment le refus des compromissions avec le monde et le besoin d'évasion. C'est cette aspiration profonde — qui deviendra une hallucinante obsession lors des nuits angoissées de Tournon — que Mallarmé a exprimée par la couleur symbolique l'*azur*. Le *blanc*, autre symbole d'*idéalité* viendra, dans la version définitive, compléter l'image :

Des **mendieurs d'azur** *le pied dans nos chemins*
(Strophe I)

Et laisse un bloc boueux du **blanc** *couple nageur*
(Strophe XI)

Conclusion.

Le poète apparaît donc dans le *Guignon* comme un être supérieur, détaché des ambitions terrestres, de la littérature utilitaire et courtisanesque comme des épanchements indiscrets. Son idéal est la Beauté, seule réalité, même si sa destinée terrestre est vouée à l'incompréhension et au ridicule. *Le Pître châtié* et *les Fenêtres* complètent cette présentation du poète. Le premier poème, dont le titre évoque le *Saut du Tremplin* de Banville, exprime cette volonté de fuir la baraque, où fument les quinquets et de trouer dans le mur, *une fenêtre*, symbole transparent. Dans les *Fenêtres*, Mallarmé compare la vie humaine à un hôpital fétide; il crie son dégoût pour tous ceux qui sont *vautrés* dans le bonheur et s'accroche *à toutes les croisées*, où tournant le dos à la vie, il rêve d'infini :

Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j'aime
— Que la vitre soit l'art, soit la mysticité —
A renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!

Mais, hélas! Ici-bas est maître : sa hantise
Vient m'écœurer parfois jusqu'en cet abri sûr,
Et le vomissement impur de la Bêtise
Me force à me boucher le nez devant l'azur.

Mallarmé avait-il déjà conscience que son propre destin serait, en effet, toujours partagé entre la recherche de la poésie pure et les obsédentes besognes scolaires qu'imposent les nécessités quotidiennes? Il se refusait, en tout cas, à dégrader sa Muse, et reprochait parfois à son ami Emmanuel des Essarts, son goût du succès et de la facilité. Les grands artistes luttent dans l'obscurité et le silence pour créer l'œuvre parfaite sans souci des soirées mondaines ou des prix littéraires. Toute la correspondance avec Cazalis et Lefébure confirme la sincérité de ses conceptions poétiques : Le poète n'appartient pas à la terre.

Pailletés d'astres, fous d'azur, les grands bohèmes
. . . .
Passent, fantasquement coiffés de romarin.
(*Contre un poète parisien*)

SUJETS VOISINS.

1. Vous expliquerez ces vers de Mallarmé en montrant quel idéal poétique ils révèlent :

Souvent la vision du Poète me frappe
Ange à cuirasse fauve — il a pour volupté
L'éclair du glaive, ou blanc songeur, il a la chape,
La mitre byzantine et le bâton sculpté.
(*Contre un poète parisien*)

N. B. Cet extrait est tiré d'un sonnet dédié à Emmanuel des Essarts, le premier ami de Mallarmé et son introducteur dans le monde des Lettres. Le poète mondain, *en habit noir*, est humilié devant les Maîtres authentiques, Dante et Anacréon. On remarque l'emploi caractéristique de l'épithète *blanc*, qui fait contraste avec la couleur *fauve*, chère à Victor Hugo et adoptée par les Parnassiens. Le sonnet est sensiblement contemporain du *Guignon* et il reflète les mêmes préoccupations, mais elles sont exprimées sur le mode ironique.

2. Après avoir expliqué ces lignes de Mallarmé, vous vous demanderez dans quelle mesure elles expriment l'idéal parnassien et tracent le programme propre du poète :

« ... Qu'un philosophe ambitionne la popularité, je l'en estime. Il ne ferme pas les mains sur une poignée de vérités radieuses qu'elles enserrent... Mais qu'un poète — un adorateur du beau inaccessible au vulgaire — ne se contente pas du sanhédrin[1] de l'art, cela m'irrite et je ne le comprends pas... O poète, vous avez toujours été orgueilleux; soyez plus, devenez dédaigneux. »

N. B. — Ce passage est extrait d'un important article de Mallarmé, publié par l'*Artiste* en 1862. C'est la première fois que le poète expose publiquement la nécessité du mystère pour tous les arts, et en particulier pour la poésie. Il faudrait pour écarter les profanes importuns une *langue immaculée* et secrète : *O fermoir d'or des vieux missels* !

3. Vous expliquerez le sonnet le *Sonneur* en montrant quelle est la part de la description et celle du symbole.

N. B. — Les quatrains sont descriptifs ; le premier compose un frais tableau du matin, où tout rit dans la nature, où chante *un angelus parmi la lavande et le thym* ; le second, par un effet de dur contraste, que Mallarmé emploie souvent dans ses premières œuvres, révèle la misère du sonneur, qui ne jouit même pas de l'harmonie qu'il répand. Les tercets expliquent le sens de la description : ce sonneur triste et sans espoir est le poète, marqué par le guignon et incapable de réaliser ses aspirations à la pureté :

J'ai beau tirer le câble à sonner l'Idéal,
De froids péchés s'ébat un plumage féal.

4. Vous expliquerez et commenterez le poème *Les Fenêtres* en vous attachant plus particulièrement aux trois strophes suivantes :

Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime
— Que la vitre soit l'art, soit la mysticité —
A renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté !

Mais, hélas, Ici-bas est maître : sa hantise
Vient m'écœurer parfois jusqu'en cet abri sûr,
Et le vomissement impur de la Bêtise
Me force à me boucher le nez devant l'azur.

Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume,
D'enfoncer le cristal par le monstre insulté
Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume
— Au risque de tomber pendant l'éternité ?

---

1. Sanhédrin : tribunal des Juifs. Le *grand sanhédrin* était un conseil suprême, qui siégeait à Jérusalem.

N. B. — Ce poème de 40 vers se divise en deux parties égales, la description de l'hôpital et la comparaison avec le poète. La description est réaliste et rappelle la manière de Baudelaire par ses rapprochements inattendus (*encens fétide*) et une application évidente à composer une atmosphère morbide. La seconde partie montre le poète luttant comme le moribond contre l'univers matériel qui l'écrase. La *vitre*, pour le poète, c'est l'illusion de l'art ou de la foi, qui permet à l'homme d'échapper à la bestialité et de se croire momentanément *ange*. Avec des expressions qui font songer à Platon et à ses admirateurs de la Renaissance, Mallarmé évoque le monde des Idées pures, dont le poète éprouve la nostalgie et où il désire retourner pour vivre son rêve. Mais ce *ciel antérieur* est lui-même banni par la triste réalité : les besoins matériels, les élèves indociles, les formalités administratives, l'incompréhension du public. Le poète devant les contraintes de la vie éprouve des nausées et des mouvements de révolte ; il souhaite *enfoncer le cristal*, qui l'emprisonne, et qui laisse approcher le monstre au lieu de l'ange, pour s'enfuir dans l'au-delà. Mais ses ailes, ses désirs sont *sans plume*, c'est-à-dire sans moyen pour soutenir l'envol. Est-ce une allusion à cette *impuissance* poétique que Mallarmé a lui-même analysée? Ne serait-ce pas plutôt l'aveu de son absence de foi religieuse? N'ayant pas le secours de la religion, ne va-t-il pas au lieu de s'élever près des séraphins s'écrouler dans une chute sans fin? Cette effrayante perspective lui semble cependant préférable au contact de la Bêtise.

Les Fenêtres ne sont donc pas en opposition avec l'*Azur* ; elles traduisent seulement une crise de découragement du poète, qui cherche à s'évader hors de la société livrée aux bas appétits.

B) Le poète impressionniste

DISSERTATION.

Victor Hugo qualifiait Mallarmé de poète impressionniste. **Cette définition vous paraît-elle justifiée ?**

Introduction.

Victor Hugo eut le rare bonheur de survivre à toutes les écoles de son temps et de saisir d'un coup d'œil l'originalité des jeunes poètes. Le qualificatif d'*impressionniste* appliqué à Mallarmé est-il aussi exact que la célèbre définition des *Fleurs du Mal : un frisson nouveau* ?

Explication.

Evitons d'abord un contre-sens : Victor Hugo n'a pas voulu dire que Mallarmé était un poète-peintre, mais que **sa manière rappelait celle des artistes impressionnistes,** parce qu'au lieu de décrire l'objet, elle exprimait l'impression ressentie par le sujet devant lui. Le poème n'est pas non plus un exposé philosophique ou un développement oratoire, mais une succession d'impressions, dont l'ensemble compose une atmosphère suggestive. L'œuvre de Mallarmé correspond-elle à cette définition ?

Discussion.

Le mot de Victor Hugo s'appliquait aux pièces du début, puisque les éditions complètes des poésies sont postérieures à la mort du patriarche. Mais même dans les poèmes de jeunesse, on peut distinguer plusieurs tendances. Les uns, comme le *Guignon*, les *Fenêtres*, le *Pitre châtié* trahissent une influence parnassienne et les éléments descriptifs n'y sont pas rares ; le poète cherche le trait original et manifeste une prédilection pour le réalisme pittoresque.

D'autres, remplis d'une grâce maniérée et subtile, révèlent un aspect durable de l'esprit de Mallarmé, une **préciosité teintée de symbolisme,** qui se manifestera plus tard dans les articles de la *Dernière Mode* et dans les *Vers de circonstance*. Le plus joli de ces poèmes est le sonnet intitulé *Placet*, qui deviendra le *Placet futile*

de l'édition des *Poésies* complètes. C'est une pochade voluptueuse et souriante, hypocrite comme une ingénue de Greuze et ironique comme un conte de Voltaire. Mallarmé l'adressa à Olympe Audouard, blonde directrice du journal littéraire, le *Papillon*, où parurent ses premiers vers :

Placet.

J'ai longtemps rêvé d'être, ô duchesse! l'Hébé
Qui rit sur votre tasse au baiser de tes lèvres ;
Mais je suis un poète, un peu moins qu'un abbé,
Et n'ai point, jusqu'ici, figuré sur le Sèvres

Puisque je ne suis pas ton bichon embarbé
Ni ton bonbon, ni ton carmin, ni tes jeux mièvres,
Et qu'avec moi pourtant vous avez succombé,
Blonde dont les coiffeurs divins sont les orfèvres,

Nommez-nous, — vous de qui les souris framboisés
Sont un troupeau poudré d'agneaux apprivoisés,
Qui vont, broutant les cœurs et bêlant aux délires,

Nommez-nous, — et Boucher sur un rose éventail
Me peindra, flûte aux mains, endormant ce bercail,
Duchesse, nommez-nous berger de vos sourires.

La version définitive est plus éthérée et plus fluide, sans modifier pour cela les deux impressions qui sont à l'origine du sonnet : la blondeur des cheveux et le sourire des lèvres. Mallarmé n'était pas toujours l'infortuné *Sonneur*, tirant en vain *le câble à sonner l'Idéal*, condamné au suicide. Sa jeunesse savait sourire sans contrainte près d'amis fidèles et de spirituelles jeunes filles lors de joyeuses promenades en forêt de Fontainebleau. Ce sont ces heureux souvenirs transposés, qui inspirent cet impressionnisme optimiste et badin.

Apparition.

La préciosité n'est pas complètement absente du poème célèbre, *Apparition*. C'est encore un poème d'amour, mais d'un amour sincère, sans la perversité futile du sonnet Louis XV. Mallarmé l'a écrit lorsqu'il habitait encore Sens et qu'il venait de rencontrer sa future femme, Marie Gerhard. Est-ce l'hommage du

poète à sa fiancée? Est-ce plutôt, comme le suppose M. Mondor, l'évocation d'Ettie, la blonde Muse d'Henri Cazalis? Est-ce le symbole de la jeunesse et de l'Amour? Toutes ces explications sont valables et se complètent. Tout souvenir précis se transforme en rêverie qu'idéalise l'art du poète :

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.
C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie, aimant à me martyriser,
S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse
La cueillaison d'un rêve au cœur qui l'a cueilli.
J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli,
Quand, avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue,
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.

(Ed. N.R.F.)

Analyse.

Ce poème, en apparence, est une succession de tableaux : les quatre premiers vers composent une scène mystique, où dominent les tons bleus et blancs, suaves et purs comme les peintures des *préraphaëlites* anglais, Rossetti et Burne-Jones[1]. Les cinq vers suivants évoquent

---

1. L'école *préraphaëlite* est une école de peintres du XIXe siècle qui, s'inspirant des peintres italiens antérieurs à Raphaël, recherche la naïveté mystérieuse au lieu de la beauté resplendissante. Son influence fut considérable en Angleterre et en France, aussi n'est-il pas étonnant qu'elle se soit exercée sur l'*Ophélie* de Rimbaud que l'on rapproche de la *Mort d'Ophélie* du peintre anglais Millais (1829-1886) et sur l'*Apparition* de Mallarmé où l'on peut voir un souvenir de *Chant d'amour* de Burnes-Jones. *Préraphaélites* et *Symbolistes* aiment les évocations stylisées et vaporeuses, et usent d'un art très raffiné pour produire une impression de fraîcheur et de naturel. L'influence de cette école anglaise sur Mallarmé est antérieure à celle des *Impressionnistes* français, car Mallarmé ne connut Manet que tardivement, lorsqu'il se fut installé rue de Rome.

la méditation amoureuse, qui suit le gage donné par la bien-aimée, le premier baiser. Puis, du rêve on revient à la réalité grise, aux vieilles maisons de Sens, aux rues étroites et mal pavées, mais ce morne décor est soudain illuminé par le retour de la jeune fille, qui concentre sur sa blonde chevelure épanouie tout l'or des derniers rayons (vers 10-11). Le rêve alors l'emporte à nouveau, la jeune fille rieuse s'efface et se métamorphose en fée diaphane, où ne subsiste que le *chapeau de clarté*, transposition idéalisée de la chevelure réelle. Le poème se termine par l'évocation de la pluie d'étoiles, neigeant des mains entr'ouvertes : gracieuse image, qui rappelle peintures et statues mystiques de saintes répandant des fleurs de leurs mains. Ainsi l'atmosphère de suavité immatérielle du début se trouve rétablie et complétée : les visions trop précises de la terre se sont évanouies pour laisser place au firmament, absolu de pureté et de blancheur.

Rêve et réalité.

Les deux rêveries, qui finissent d'ailleurs par se confondre, ont pour origine deux faits :

● la première est la chaste songerie amoureuse provoquée par la première victoire. Les lettres de Mallarmé à Cazalis témoignent de la sincérité de son amour ; d'abord piqué de curiosité pour la jeune Allemande, puis bientôt épris sérieusement, le poète devait entraîner Marie à Londres et l'y épouser.

● La seconde est la transposition d'une sensation visuelle. Toute sa vie, Mallarmé fut sensible à la beauté des cheveux féminins, qui le troublaient : cheveux blonds d'Olympe Audouard, cheveux blonds de Marie et d'Ettie, cheveux blonds de son amie Méry-Laurent. Peut-être à cette impression directe doit-on ajouter un souvenir littéraire : en voyant apparaître, rieuse et blonde dans la pénombre sa Muse, le poète entendait chanter les vers de du Bellay :

Je vis sortir dessus ta verde rive
O fleuve mien! une Nymphe en riant...

L'*Apparition* du soir du poète symboliste rejoint l'apparition de l'aube du poète de la Pléiade.

Correspondances.

Les gracieuses images visuelles aux formes floues, aux tendres coloris s'harmonisent avec les impressions musicales ; les séraphins, musiciens célestes, soutiennent de leur suave mélodie la songerie du poète : couleur et sons se confondent pour créer une atmosphère paradisiaque que viennent parfumer les *blancs bouquets d'étoiles*. Le rapprochement des rimes, groupées deux par deux, où dominent la fluidité des rimes féminines et le son étouffé des masculines, compose une phrase musicale sur trois notes mélancoliques : ouverture calme sur la rime : *pleurs/fleurs*, souffrance plus aiguë exhalant sa plainte par la rime lancinante : *cueilli/vieilli*, rêve léger et apaisement final sur les rimes en *e* muet et en *é*, variations à peine sensibles du même son : *clarté/gâté ; fermées/parfumées*. Cette musicalité, qui se développera encore par la suite, montre un Mallarmé se détachant de la poésie visuelle des Parnassiens. Mieux que les formes et les couleurs, les sons sauront traduire ses rêves dans leur immatérialité.

Rythme.

Le mouvement des vers met en valeur ces *correspondances* entre les sons, les parfums et les couleurs. Tantôt le vers est coupé à l'hémistiche : *La lune s'attristait / Des séraphins en pleurs*, tantôt pour évoquer une suite d'impressions, il se divise en trois membres et se prolonge par un rejet, suivi d'une longue pause : *Rêvant / l'archet aux doigts / dans le calme des fleurs. — Vaporeuses...*

L'apparition de la jeune fille est annoncée par un rythme dansant, souple comme la démarche de Marie, et qui laisse la place d'honneur à l'impression essentielle : la chevelure auréolée :

Quand / avec du soleil aux cheveux / dans la rue...

La coupe, l'enjambement : *et dans le soir*, soulignent le contraste entre la banalité de cette rue foulée par la multitude vile et le rêve unique du poète, entre la tristesse du soir et la joie radieuse du rire :

... dans la rue
Et dans le soir / tu m'es / en riant / apparue...

Des allitérations, reprenant sans cesse le son **s**, traduisent la note haute et filée sur le violon, interrompue parfois par une brève dissonance, qui la souligne comme dans une mélodie de Ravel ou de Reynaldo Hahn :

Des blancs **san***glots gli***ssant** *sur* **l'azur** *des corolles.*

Conclusion.

De ces analyses, on peut conclure que **ce sont des impressions et non des idées ou même des sentiments conscients et gouvernés par la raison,** qui suscitent l'inspiration de Mallarmé. Ce sont également des impressions que veut suggérer au lecteur le poète en l'arrachant au monde réel et en lui faisant entrevoir l'univers idéal, où tous les sens alliés permettent de connaître la Beauté. Le terme *impressionniste* ne doit donc pas être confondu avec *sensualiste*, car par delà les sensations et grâce au symbole, le poète transporte au paradis du rêve, où le corps s'évanouit et disparaît pour laisser le champ libre à l'âme.

SUJETS VOISINS.

1. Vous expliquerez le poème *Brise Marine* **en montrant la transposition de la méditation en images sensibles et en comparant la pièce avec** *l'Invitation au Voyage* **de Baudelaire :**

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !...

2. Vous expliquerez le poème *Soupir* **en étudiant la transformation du thème romantique de l'automne en paysage symbolique :**

Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'azur !
— Vers l'azur attendri d'octobre pâle et pur...

3. Vous montrerez comment Mallarmé prend le contre-pied de l'éloge traditionnel du printemps et développe le thème du *Spleen* **baudelairien dans** *Vere Novo* (*Renouveau* de l'édition complète) :

Des crépuscules blancs tiédissent sur mon crâne...
J'attends en m'abîmant que l'ennui se lève.
Cependant l'azur rit dans la haie en éveil...

C) Vers l'Azur ...

DISSERTATION.

Vous expliquerez et commenterez ce jugement sur l'oeuvre de Mallarmé : ...Le maniement et le travail assidu d'une même pensée que vous pressez jusqu'à ce qu'elle ait donné tout son suc, l'incubation opiniâtre et le labeur fixe, forment, je crois, le fond de votre talent. Vous revenez obstinément sur votre impression première, déjà très forte, et vous en faites jaillir ces poèmes tourmentés et sanglotants, pleins de crispations où, par places, à travers les surcharges de nouvelles idées, se déroulent fièrement des vers de premier jet... Si vous pouviez moins bien faire, je crois que vous feriez mieux...

(*Lettre de Lefèbure à Mallarmé*, 15 avril 1864)

Introduction.

Lefèbure est avec Cazalis l'un des premiers et des plus fidèles amis de Mallarmé. Celui-ci lui confie les ébauches de ses poèmes, ses méditations sur l'art, ses ambitions. Lefèbure est donc particulièrement qualifié pour juger du travail de son ami. Or c'est pendant le séjour à Tournon, de 1864 à 1866, que Mallarmé, sans rompre complètement avec le Parnasse, ni surtout avec Baudelaire, prend une claire conscience de son originalité et que, rejetant les facilités du lyrisme sentimental ou de la poésie oratoire, il vise à une poésie pure et parfaite. Le jugement de Lefèbure porte sur cette recherche de l'Absolu.

Explication.

Trois idées importantes s'en dégagent :

- Le travail l'emporte sur l'inspiration.
- Il en résulte une œuvre difficile, *tourmentée.*
- Cet excès de conscience artistique nuit à la fécondité du poète et même à sa réussite. C'est en d'autres termes poser le problème des procédés artificiels dans l'art de Mallarmé et l'accuser d'impuissance et d'obscurité, les retouches successives faisant tort au premier jet spontané. Lefèbure met en garde son ami contre la stérilité, où risque d'aboutir son ambition forcenée de perfection.

Discussion.

La correspondance de Mallarmé répond elle-même à ces critiques; l'examen des retouches qu'il fit à ses premiers poèmes avant de les publier dans le *Parnasse contemporain* et l'analyse des œuvres composées à Tournon montreront dans quelle mesure elles sont justifiées aux yeux des lecteurs.

L'incubation opiniâtre.

● La première affirmation paraît difficilement contestable. Toutes les lettres de Mallarmé témoignent d'un labeur acharné. Dans la petite ville de Tournon, sorti de sa classe, il ne songe qu'à son œuvre poétique. Ni l'affection de la femme, ni la présence de sa petite fille Geneviève, ne l'arrachent à son effrayant travail. Il avoue lui-même à ses amis qu'il en perd le sommeil et qu'il craint pour sa raison; il oppose son art méticuleux à la facilité de des Essarts, qui se contente d'égréner des images, et proclame en toute circonstance la nécessité de cet effort pour sortir de la prose et atteindre la véritable poésie. Voici quelques-unes de ses confidences sur sa peine à composer.

En février 1865, épuisé de fatigue, désespérant de terminer l'œuvre entreprise, il écrit à Cazalis : *Quand, après une journée d'attente et de soif, vient l'heure sainte de Jacob, la lutte avec l'Idéal, je n'ai pas la puissance d'aligner deux mots... Un pauvre poète, qui n'est que poète — c'est-à-dire un instrument qui résonne sous les doigts des diverses sensations — est muet quand il vit dans un milieu où rien ne l'émeut...*

On dira peut-être qu'il s'agit d'un affaissement passager du corps, dû au surmenage du professeur, mais d'autres plaintes révèlent bien que l'incapacité du poète à réaliser son idéal l'épuise plus encore que ses cours au lycée. Parfois cependant la beauté d'un vers qu'il n'a vu nulle part ailleurs et qui chante à ses oreilles comme une voix vierge et inconnue le ranime. Toute sa vie se passe entre ces crises de désespoir et ces élans vers l'Idéal que rappelle l'émouvante lettre à Cazalis, véritable *Credo* du poète :

Hérodiade.

J'ai à te raconter trois mois, à bien grands traits... Je les ai passés, acharné sur Hérodiade, *ma lampe le sait!*

J'ai écrit l'ouverture musicale, presque encore à l'état d'ébauche... Il me faudra trois ou quatre hivers encore pour achever cette œuvre... Malheureusement en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant... L'autre vide que j'ai trouvé, est celui de la poitrine. Je ne suis vraiment pas bien...

(Mars 1866)

Le secret.

C'est cette même année 1866 qu'il découvre, à vingt-quatre ans, le secret de sa poésie, fruit des veilles nocturnes, d'une application sans relâche et d'une conscience artistique sans défaut :

Pour moi, j'ai plus travaillé cet été que toute ma vie, et je puis dire que j'ai travaillé pour toute ma vie. J'ai jeté les fondements d'une œuvre magnifique. Tout homme a un secret en lui, beaucoup meurent sans l'avoir trouvé... Il me faut vingt ans pendant lesquels je vais me cloîtrer en moi, renonçant à toute autre publicité que la lecture à mes amis...

L'échec.

Cette lutte avec l'Idéal le conduira aux confins de la folie, comme il l'écrira à Lefèbure en 1868 : ... *Je passe d'instants voisins de la folie entrevue à des extases équilibrantes...* Or, cet état d'exaltation artistique n'est pas produit comme chez Baudelaire et Verlaine par des alcools, des stupéfiants ou la débauche, mais par un excès de méditation et par des scrupules inouïs, qui inquiètent ses confidents. Mallarmé se rend compte lui-même qu'il a dépassé la limite de ses forces, et c'est presque avec soulagement qu'il constate son échec :

Je redescends dans mon moi abandonné pendant deux ans : après tout, des poèmes seulement teintés d'absolu, sont déjà beaux et il y en a peu, sans ajouter que leur lecture pourra susciter dans l'avenir le poète que j'avais rêvé...

Ces poèmes tourmentés.

● Contrairement à ce que l'on pourrait croire en regardant le mince volume des œuvres de Mallarmé, celui-ci ne manquait pas d'inspiration et rimait avec facilité. Les vers de circonstance, les bouts-rimés, les adresses

versifiées prouvent qu'il aurait pu devenir un poète mondain, précieux et fertile. Lui-même le savait et ne l'a pas voulu, mettant un point d'honneur à ne rien laisser imparfait, même dans ses exercices de débutant. Or comme sa conscience artistique est de plus en plus exigeante, surtout après 1866, il est amené à reprendre ses poèmes antérieurs avec des préoccupations nouvelles. Des œuvres nées d'une impression vive, mais accidentelle, se transforment en symboles et par une succession d'analogies entraînent le poète très loin de son point de départ. Parfois, ces retouches sont accessibles aux profanes : l'écrivain supprime une expression vague ou peu en harmonie avec l'ensemble de la pièce; il allège et généralise.

I. *Placet futile*

● C'est le cas de *Placet* devenu *Placet futile.* La supériorité de la version définitive du premier vers sur la rédaction primitive est évidente. Au lieu de la sonorité banale et fade *rêvé d'être* et de l'interjection *O duchesse* qui brise le mouvement du vers, Mallarmé attaque d'un coup d'archet franc et sûr : *Princesse!*, puis remplace le gauche auxiliaire par le vigoureux infinitif : *à jalouser le destin d'une Hébé*... De même, les tercets ont subi des modifications, qui ne sont plus des corrections, mais des transformations importantes de point de vue. La première rédaction évoquait la couleur des moutons *poudrés* qui s'alliait au *rose* de l'éventail : ces deux notations ont été supprimées; le poème s'adresse plus à l'âme qu'aux yeux. Le nom même de Boucher est effacé; au lieu d'un éventail réel, rose et blanc, rêve d'une scène féerique :

... pour qu'Amour ailé d'un éventail
N'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail.

Le poème a gagné non seulement en harmonie, mais en pouvoir d'évocation, où subsistent néanmoins *des vers de premier jet*, tel l'hommage, qui fut peut-être à l'origine du *Placet* :

Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres !

II. *L'Azur*

● Si Mallarmé apporte tant de soin dans la révision de ses œuvres mineures, quelle n'est pas sa conscience lorsqu'il s'agit de poèmes où il engage son idéal. Le poème l'*Azur* est un témoignage unique sur les procédés de composition et sur les ambitions du poète.

Analyse.

L'Azur comprend 9 strophes de 4 vers aux rimes alternées. Les deux premières montrent le poète accablé par l'ironie de l'Azur qui le poursuit; les 4 strophes suivantes énumèrent les ennemis de l'Idéal : brouillards, ennui, tristes cheminées, matière. Mais l'Azur triomphe de toutes ces brumes et le poète se sent définitivement hanté :

Strophe 1.

De l'éternel azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs,
Le poète impuissant qui maudit son génie
A travers un désert stérile de Douleurs...

Strophe 3.

Brouillards, montez ! versez vos cendres monotones
Avec de longs haillons de brume dans les cieux
Qui noiera le marais livide des automnes
Et bâtissez un grand plafond silencieux !

Strophe 6.

— Le ciel est mort — Vers toi, j'accours! donne ô matière,
L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché
A ce martyr qui vient partager la litière
Où le bétail heureux des hommes est couché.

Strophe 8.

En vain! l'Azur triomphe, et je l'entends qui chante
Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
Nous faire peur avec sa victoire méchante,
Et du métal vivant sort en bleus angelus !

Strophe 9.

Il roule par la brume, ancien et traverse
Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr ;
Où fuir dans la révolte inutile et perverse?
Je suis hanté. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur !

Origine.

L'Azur est un des premiers poèmes écrits à Tournon. Le premier contact avec l'Université a été amer pour

Mallarmé. Il a souffert de l'incompréhension des élèves, de la médiocrité de sa situation, de la besogne épuisante des corrections de copies. La ville elle-même le déçoit; il s'y sent emprisonné et épié par la curiosité provinciale. Il désespère de rester poète parmi tant d'obstacles et cependant l'appel de l'Azur l'arrache à toutes ses misères et triomphe d'elles.

Commentaire.

Par un rare bonheur, on possède sur l'*Azur* le commentaire même de Mallarmé. En effet, en envoyant le poème à Cazalis, Mallarmé lui expliquait ses intentions et sa façon de composer. C'est cette lettre que le professeur H. Mondor a publiée dans sa *Vie de Mallarmé*, tome I, page 104. En voici les passages essentiels :

Le travail.

*Je t'envoie enfin ce poème de l'*Azur... *Il m'a donné beaucoup de mal, parce que, bannissant mille gracieusetés lyriques et beaux vers qui hantaient incessamment ma cervelle, j'ai voulu rester implacablement dans mon sujet. Je te jure qu'il n'y a pas un mot qui ne m'ait coûté plusieurs heures de recherche et que le premier mot, qui revêt la première idée, outre qu'il tend lui-même à l'***effet** *général du poème, sert encore à préparer le dernier.*

L'effet d'ensemble.

L'effet produit, *sans une dissonance, sans une fioriture même adorable, qui distrait, voilà ce que je cherche... Plus j'irai, plus je serai fidèle à ces sévères idées que m'a léguées mon grand maître Edgar Poë... Ainsi, suis ma pensée dans mon poème et vois si c'est là ce que tu as senti en me lisant. Pour débuter d'une façon plus large, et approfondir l'ensemble, je ne parais pas dans la première strophe. L'azur torture l'impuissant en général. Dans la seconde, on commence à se douter, par ma fuite devant le ciel possesseur, que je souffre de cette cruelle maladie. Je prépare dans cette strophe encore, par une forfanterie blasphématoire* Et quelle nuit hagarde, *l'idée étrange d'invoquer les brouillards. La prière au « cher ennui » confirme mon impuissance*[1]. *Dans la troisième strophe, je suis forcené*

L'impuissance.

1. Strophe 4 dans la dernière rédaction.

Le ciel est mort.

comme l'homme qui voit réussir son vœu acharné. La quatrième[1] *commence par une exclamation grotesque d'écolier délivré* : Le ciel est mort ! *Et tout de suite, muni de cette admirable certitude, j'implore la Matière. Voilà bien la joie de l'Impuissant. Las du mal qui me ronge, je veux goûter au bonheur commun de la foule, et attendre la mort obscure... Je dis :* je veux. *Mais l'ennemi est un spectre, le ciel mort revient et je l'entends qui chante dans les cloches bleues. Il passe indolent et vainqueur, sans se salir à cette brume et me transperce simplement. A quoi, je m'écrie, plein d'orgueil et ne voyant pas là un juste châtiment à ma lâcheté, que j'ai une immense agonie. Je veux fuir encore, mais je sens mon tort et avoue que je suis hanté. Il fallait toute cette poignante révélation pour motiver le cri sincère et bizarre de la fin* : l'azur...

Retour du ciel.

Hantise de l'azur.

Le poème n'est plus une succession d'impressions, mais l'évocation d'un drame, celui de la création poétique, qui torture l'auteur lui-même et se pose, plus généralement, pour tout poète. La difficulté principale, remarque Mallarmé, consistait à combiner l'élément dramatique et l'*idée de poésie pure.*

III. *Le vierge, le vivace*

● Mallarmé a repris plus tard ce même problème sous une forme plus voilée et plus mystérieuse dans le sonnet *le vierge, le vivace*. Le thème de l'impuissance du poète à échapper au réel est symbolisé par le cygne prisonnier et qui meurt lentement en se souvenant de ses rêves magnifiques :

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris...

Mais si le thème est identique, la forme est tout à fait différente; les procédés parnassiens[2] ont été assouplis et les survivances de l'art plastique ont fait place à une mélodieuse succession d'évocations, dans lesquelles

1. C'est la strophe 6 de l'édition définitive.

2. On se rendra compte facilement de la différence de facture en comparant le poème de Mallarmé et celui de Gautier, *Fantaisies d'hiver*, qui évoque un cygne pris dans la glace du bassin des Tuileries.

le poète suggère l'image d'un trait sans la développer. Le présent est évoqué dans sa rapidité par un *coup d'aile*, victorieux qui déchire le passé. Mais déjà le présent a fui : à la place de l'oiseau envolé il ne reste plus, gelé et inconscient, qu'un lac glacé. Présent et passé, rêves libres du poète et prison du réel sont rassemblés dans le double symbole :

Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui...

Les efforts du cygne, jadis libre, et maintenant les ailes enfermées dans la gangue de glace, s'opposent à la blanche monotonie du *stérile hiver*. Le *cher ennui* qu'appelait le poète impuissant pour chasser l'azur est suggéré par l'étendue du lac glacé; le dédain du poète pour son siècle s'exprime par l'image du cygne qui ne secoue même plus *cette blanche agonie*, et meurt immobile, sublime exilé :

Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne...

Correspondances entre les couleurs, les mouvements et les sons, personnifications de sentiments et de sensations, associations de symboles en apparence incohérents, mais cependant fondus dans une même impression de blancheur, emploi répété des adjectifs substantivés, assouplissement du vers, toutes les ressources d'un art subtile ont été mises en œuvre pour rendre sensible au lecteur le destin tragique du poète à partir d'une double impression : une plainte modulée sur **le timbre i,** une vision blanche illimitée, ces deux harmonies de son et de couleur se renforçant pour évoquer la mort du cygne symbolique.

IV. *Hérodiade*

● A Tournon, malgré les difficultés et les ennuis de sa vie de professeur, Mallarmé ne restait pas prostré dans l'impuissance; il ébauchait deux poèmes très différents de nature, *Hérodiade*, symbole de la stérilité et l'*Après-midi d'un Faune*, gonflé de sève. Peu après son arrivée, la correspondance apprend à Cazalis et à Lefèbure le projet de la pièce et ses difficultés : *J'ai commencé,*

dit-il, *mon* Hérodiade. *Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en deux mots : Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit donc pas... se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant les sensations...* (Octobre 1864). Pendant des années, Mallarmé s'acharnera sur son poème sans le terminer.

Analyse.

Dans l'édition complète, *Hérodiade* se présente divisé en deux parties; la première *Scène* est constituée par le dialogue de la princesse et de sa nourrice; la seconde, sur le rythme léger d'une odelette du XVI[e] siècle, est formée par le *Cantique de Saint-Jean.* A. Thibaudet en attribue l'origine aux vers de Baudelaire, qui évoquent une beauté inhumaine, scintillante et minérale :

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,

Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais comme un astre inutile
La froide majesté de la femme stérile...

Il est certain que le dialogue d'Hérodiade et de sa servante insiste à la fois sur la stérilité de la jeune fille qui se refuse à aimer et sur la splendeur d'un décor rutilant d'or et de pierreries, qui rappelle l'éclat des mosaïques byzantines :

Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!
Vous le savez, jardins d'améthyste, enfouis
Sans fin dans de savants abîmes éblouis,
Ors ignorés, gardant votre antique lumière
Sous le sombre sommeil d'une terre première,
Vous pierres où mes yeux comme de purs bijoux
Empruntent leur clarté mélodieuse, et vous
Métaux qui donnez à ma jeune chevelure
Une splendeur fatale et sa massive allure !

Belle, pure, inaccessible comme la Salammbô de Flaubert, *Hérodiade* symbolise non seulement la Beauté idéale, mais la Poésie. Les diverses rédactions qui en subsistent montrent que l'idole, encore vivante par certains traits, dans les premières ébauches devenait toujours plus abstraite et inhumaine. Quelle aurait été sa rencontre avec le prophète du désert, il est difficile de le conjecturer dans l'état actuel des textes. Il serait, en tout cas, inexact d'attribuer à une soumission aux doctrines parnassiennes les vers somptueux du poème : la description magnifique est remplie de symboles, qui suggèrent au lecteur de multiples méditations. La manière de Mallarmé se rencontre donc avec l'idéal cherché par Flaubert dans un travail acharné : *Le comble de l'art*, disait ce dernier, *c'est de faire rêver*.

V. *L'Après-midi d'un Faune*

L'*Après-midi d'un Faune*, comme *Hérodiade*, est le fruit d'une *incubation opiniâtre*, qu'attestent de nombreuses ébauches et de multiples versions. L'origine des premières esquisses remonterait, selon A. Thibaudet, au séjour à Londres, où Mallarmé aurait vu un tableau de Boucher représentant Pan contemplant deux nymphes enlacées près d'une source; l'auteur de *Placet* ne pouvait manquer d'être attiré par cette peinture gracieuse et lascive. Mais M. Mondor (*Histoire d'un Faune*, N.R.F,) démontre que le tableau de Boucher, *Pan et Syrinx*. n'est entré à la *National Gallery* que 17 ans après le passage de Mallarmé. Il semble donc plus vraisemblable de chercher la source du poème dans une pièce de Théodore de Banville. parue en 1863 : *Diane au Bois*, où l'on voyait un personnage épisodique, le satyre Gryphon, amoureux de deux nymphes. Mais Mallarmé a complètement transformé le sens de ces données; tout en conservant un élément descriptif, il a voilé la sensualité du Faune sous des images somptueuses; et les nymphes de chair sont devenues des symboles de la poésie et de l'amour. Le poème est un *mystère dont le lecteur doit chercher la clef*. Toutefois, parmi les hiéroglyphes dont le sens est réservé aux initiés, éclatent, splendides par eux-mêmes, des vers de *premier jet*, qui ont gardé la chaleur de la vie.

Version primitive.

Les premiers projets de Mallarmé semblent bien avoir été de composer un poème dramatique, la pièce étant construite non comme un monologue, mais comme un dialogue à trois personnages, le Faune et les deux nymphes : le Faune s'étendant *dans la mousse aride*, s'endort bientôt pendant que les vierges, *Iane et Ianthé* font leur entrée. Iane, inquiète, pressentant l'amour, se demande

...si dans le parc enfoui
De musique et d'oiseaux la rêveuse avalanche
N'était que les sanglots de cette lune blanche
De dormir sur l'encens blanc des roses, ou si
La lueur argentant le feuillage adouci
Emanait à la fois du rossignol qui pleure!

(Fragment cité par *Les Lettres*)

Cette symphonie blanche ne vient pas de la Nature, explique Ianthé, mais de l'ennemi des nymphes, de l'homme, armé du roseau chantant. Curieuse, Iane s'empare de la flûte échappée aux doigts du Faune et se met à jouer; elle refuse de s'enfuir avec Ianthé dans les *glaïeuls vermeils* et reste *sous la sombre ramure des forêts*, près du Faune. Celui-ci s'éveille avec ravissement aux derniers sons de la flûte.

Variations.

Quelle est la place de ce dialogue dans la suite des différentes versions, c'est ce qu'il est bien difficile de déterminer avec certitude. Mallarmé a exécuté de si nombreuses variations sur le thème initial que M. Mondor a pu écrire sur elles un livre de 284 pages, *l'Histoire d'un Faune*, sans épuiser la question. D'après cet ouvrage, les étapes du *Faune* auraient été les suivantes :

1865-66.

● **Monologue d'un Faune :** Mallarmé écrit ce monologue dans l'espoir de le faire déclamer au *Théâtre Français* par le célèbre acteur Coquelin. Celui-ci était en relations avec Théodore de Banville, dont la pièce *Gringoire* est jouée en 1866. Ce projet n'aboutit pas : Coquelin et Banville dénient au poème tout caractère dramatique; c'est cet échec que Mallarmé explique en

disant que ses juges n'*ont pas rencontré l'anecdote nécessaire.* Cette première version était cependant beaucoup plus simple et directe que la rédaction définitive. L'ardeur sensuelle du Faune s'y manifestait clairement et les symboles poétiques ne la voilaient pas.

1875.

● **Improvisation d'un Faune :** Mallarmé, qui a remanié son texte en le rendant plus dense et plus mystérieux, l'adresse à l'éditeur Lemerre, qui préparait le *Troisième Parnasse contemporain.* Mallarmé avait figuré en bonne place dans le premier *Parnasse ;* il pouvait à bon droit, espérer que le *Faune* serait accepté avec empressement : c'est un nouvel échec. Banville défend timidement *l'Improvisation d'un Faune,* titre du poème refondu, et Anatole France le proscrit.

1876.

● **L'après-midi d'un Faune :** L'année suivante, Mallarmé publie enfin le poème malchanceux en modifiant une fois encore le titre et de nombreux passages. C'est le texte que reproduisent les éditions actuelles de Mallarmé, mais il existe encore de nombreuses variantes, qui attestent les repentis de l'auteur et les sens nouveaux, dont il ne cessait d'enrichir le dessein primitif. Le monologue semble l'avoir emporté sur le dialogue, la méditation symboliste sur le plaisir sensuel. Le *serein souffle artificiel de l'inspiration* a triomphé des tumultes du désir amoureux.

Analyse.

Le poème s'ouvre sur l'éveil du Faune. Des images lascives ont charmé son sommeil : il s'interroge : *Aimai-je un rêve?* Deux femmes passent dans son souvenir, l'une chaste et froide, l'autre *tout soupirs* : cependant, il est seul parmi le silence de la nature que ne trouble aucune brise. Mais il a sous la main l'instrument magique, qui va donner une réalité supérieure au songe fugitif. Grâce à sa flûte, oublieux de la *morsure mystérieuse* de l'amour, il va connaître le plaisir que procure la création poétique :

Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers...

L'inspiration évoque alors le tableau gracieux qui a suscité le désir du Faune : les deux nymphes surprises enlacées. Le Satyre a bondi sur sa proie, mais il a commis l'erreur de désunir le couple et les nymphes se sont enfuies. Qu'importe ! Une apparition plus radieuse encore le console : c'est Vénus elle-même qui se montre aux yeux du Faune. Nouvelle illusion : comme les naïades, la reine de l'amour lui échappe. L'ivresse transformera cette seconde déception en souvenir plaisant : le Faune se rendort sur *le sable altéré.*

Le symbole.

Plusieurs interprétations symboliques sont suggérées par l'*Après-midi d'un Faune.* Comme l'écrit l'un des plus lucides commentateurs de Mallarmé, M. Hubert Fabureau: *Dans cette troublante symphonie d'images, un violent érotisme se dissimule sous la grâce des symboles.* Toutefois, ce n'est là qu'un aspect du poème, et à cette explication particulière s'ajoute une question plus générale; les deux nymphes enlacées ne représentent-elles pas, l'une la poésie et l'autre l'amour avec ses ivresses ? La fuite des nymphes lorsqu'elles sont désunies ne symbolise-t-elle pas le lien nécessaire entre l'émotion amoureuse et la création poétique ? N'est-ce pas encore une fois le problème posé dans l'*Azur* et *Hérodiade* ? L'*Après-midi d'un Faune* apparaît comme la réussite la plus parfaite des diverses tendances de Mallarmé : l'union entre les images somptueuses, qui gardent le parfum de la vie et l'aspiration à une poésie de l'idéal. Citons encore M. Fabureau : *L'*Après-midi d'un Faune *montre un Mallarmé vainqueur de l'ossature logique, rivalisant de fluidité avec la musique. L'image ne se présente plus seule, portée par un lourd appareil oratoire. Elle est amenée insensiblement par une série nuancée d'analogies. Les envolées verbales, d'un développement trop faible, se raréfient. La pensée, au lieu d'être exprimée d'un seul coup, se disperse dans une brume de rêve. Que ne pouvait-on espérer de cet art admirable en sa perfection!*

Les limites.

Malheureusement, cet équilibre entre la vie et l'Absolu se rompit. Dans sa volonté d'atteindre la poésie pure, Mallarmé négligea les sources habituelles du lyrisme et se condamna lui-même au silence, ne l'interrompant parfois que pour des œuvres de circonstance, de plus en plus hermétiques, et dans lesquelles sa virtuosité paraît sans objet, tel le sonnet en *yx :*

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...

Le sonnet en yx :

Le sonnet évoque le poète dans son appartement, dans le silence et la solitude de la nuit : quelques objets surgissent de la pénombre, moins propres au rêve que l'absence d'objets inconnus, purement imaginaires. Les principaux thèmes mallarméens s'y trouvent rassemblés : la Nuit, l'Angoisse, le Néant, le désir d'évasion, symbolisée par la croisée; ils sont volontairement enveloppés d'obscurité, ce qui leur confère pour les profanes un caractère sacré, dont le Maître a dû sourire plus d'une fois. La correspondance de Mallarmé montre que le poète n'entendait pas faire du sonnet en *yx* un nouvel art poétique. Une lettre à Lefébure éclaire d'un jour familier les origines de l'énigme : *Il faut que vous obteniez de Cazalis l'adresse du magasin où il a acheté son hamac... Parce que j'en voudrais suspendre un pareil dans les lauriers de ma cour... Enfin, comme il se pourrait toutefois que, rythmé par le hamac et inspiré par le laurier, je fisse un sonnet et que je n'ai que trois rimes en ix, concertez-vous pour m'envoyer le sens réel du mot* ptyx ; *on m'assure qu'il n'existe dans aucune langue, ce que je préférerais de beaucoup afin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime.*

Ce badinage fait allusion au vers :

... Nul ptyx
Insolite vaisseau d'inanité sonore

qui deviendra dans la version définitive : *Aboli bibelot d'inanité sonore.*

On voit que Mallarmé, charmé par la sonorité du mot *onyx*, a cherché une rime rare et neuve, à laquelle il a donné lui-même un sens. Le son existe en grec, le mot πτυ signifiant repli, anfractuosité. Nadame et Hugo, comme l'a remarqué E. Noulet, l'avaient déjà utilisé. Mais Mallarmé, visant l'effet de l'ensemble, l'a entendu dans le sens de vase [1] ou de coquillage, comme le précisait la première rédaction. Exemple typique de la création poétique : du son, il remonte au mot, du mot à l'unité réelle, le vers, puis, sans que cela soit indispensable, à un sens vague, mais en harmonie avec l'impression dominante : le bibelot n'existe pas, il n'est qu'un vide sonore, symbole de l'absence mélodieuse, soulignée par la double et singulière allitération *aboli*[1] *bibelot*. Faute de renouveler son inspiration aux sources communes, il aboutit à une stérilité et à une impuissance désormais involontaires. Les rares œuvres de circonstances ne seront plus que des reflets subtilisés des thèmes antérieurs, de plus en plus vides de substance et rendus toujours plus obscurs par d'audacieuses analogies.

Conclusion.

Les remarques de Lefèbure mettent en lumière fort exactement les mérites et les limites de l'art de Mallarmé ; elles reflètent les inquiétudes de ses meilleurs amis et de ses admirateurs les plus fervents : la poésie de l'Absolu mène au Néant, et lorsque Mallarmé redescendra sur terre, il se sentira emprisonné par le souvenir de l'idéal entrevu et n'aura plus l'ingénuité suffisante pour s'épancher en des poèmes moins parfaits. Sans doute, cette fréquentation de l'absolu lui laissera *une marque*, mais peut-être n'avait-il plus la force d'en faire *un sacre*.

---

2. M. Chassé (*Lueurs sur Mallarmé*, éd. N.R.C.) explique ce vers avec beaucoup de vraisemblance.

1. *Aboli* est vraisemblablement un souvenir de Gérald de Nerval : *Le prince d'Aquitaine à la tour abolie.*

SUJETS VOISINS.

1. Vous expliquerez et commenterez ce fragment d'une lettre de Paul Valéry à Mallarmé (18 avril 1891) : Une dévotion toute particulière à Edgar Poë me conduit... à donner pour royaume au Poète l'analogie. Il précise l'écho mystérieux des choses et leur secrète harmonie, aussi réelle, aussi certaine qu'un rapport mathématique à tous esprits artistiques, c'est-à-dire, ... idéalistes violents... L'*Après-midi d'un Faune* est seule en France à réaliser cet idéal...

2. A l'aide d'exemples précis, vous montrerez comment les thèmes de l'azur, de l'angoisse et de l'absence s'entrelacent dans la plupart des poèmes de Mallarmé

3. Vous expliquerez et commenterez cette définition de la poésie par Mallarmé : La poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence; elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.

N. B. — Cette définition comprend trois idées essentielles : La nécessité de ramener le langage à sa fonction originelle et de lui conserver un rythme — l'obligation de dépasser la simple apparence de l'univers et de relier par les symboles cette apparence à la réalité supérieure des idées. Cette recherche de l'idéal constitue la seule récompense du poète et le distingue de tous ceux qui tirent profit de leur plume.

4. Vous expliquerez et commenterez le poème :

Toute l'âme résumée,
Quand lente nous l'expirons
Dans plusieurs ronds de fumée
Abolis en autres ronds...

N .B. — Ce poème évoque le poète en train de fumer et rêvant, mais cette image familière est un *symbole* : les spirales de fumée représentent l'âme qui s'envole vers l'azur, c'est-à-dire vers la poésie de l'absolu. Le fumeur, le cigare ne sont pas décrits, mais seulement *attestés* par les ronds légers, impalpables et fugaces. Ainsi le plaisir de fumer n'est pas seulement une satisfaction sensuelle, mais aussi une joie raffinée, qui prélude à la poésie ; le cigare savoure *savamment* entre deux rêveries facilite la *vaporisation du Moi* et fait pénètrer le poète dans l'univers surnaturel des symboles. La seconde partie du poème précise d'ailleurs le sens de l'analogie ; comme la fumée, le *chœur des romances* sollicite le poète, mais celui-ci doit repousser les confidences personnelles, les passions et les descriptions, tout ce qui est trop matériel et détruit le rêve : *Exclus-en... le réel parce que vil...*

▼

IV. — MALLARMÉ EST-IL OBSCUR?

DISSERTATION

L'oeuvre de Mallarmé mérite-t-elle toujours sa réputation d'obscurité et correspond-elle encore à la définition que Mallarmé donnait lui-même de la poésie : O hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus !

Introduction :

Le nombre croissant des commentateurs de Mallarmé ne doit pas faire illusion aux lecteurs : aucune explication unique ne peut rendre compte complètement de poèmes écrits non dans le but d'enseigner des idées ou d'exposer des sentiments, mais de suggérer un état d'âme poétique; il n'y a donc pas un seul sens, une seule interprétation possible, mais une infinité, ce qu'indique P. Valéry dans le mot fameux : *il n'y a pas de vrai sens d'un texte.*

Explication :

On peut toutefois, sinon saisir les diverses nuances d'une poésie qui est restée, en grande partie, impressionniste, du moins, étudier le mécanisme qui a été utilisé par le poète car il n'y a pas de poème, si vaporeux, si aérien soit-il, qui ne comporte un ensemble de procédés. L'obscurité de l'œuvre de Mallarmé tient à deux séries de causes :

- la première, c'est l'originalité du poète, sa tentative sans cesse renouvelée d'atteindre l'*azur ;*

- la seconde réside dans la forme, dans l'usage d'une syntaxe insolite, d'un vocabulaire inattendu, dans l'accouplement surprenant de termes appartenant à des ordres différents. Ces obscurités sont-elles toujours voulues ? Cachent-elles toujours une intention profonde du poète ou bien ne sont-elles dues parfois qu'à l'ignorance des lecteurs ? On sait combien de commentaires ingénieux ont été suscités par la mauvaise lecture de notes de Pascal. N'en serait-il pas de même pour certaines expressions de Mallarmé ?

M. Chassé, ancien professeur d'anglais, qui étudie l'œuvre de Mallarmé depuis 1912, a entrepris la

traduction de ces « hiéroglyphes » et il semble bien avoir découvert plusieurs clés. De nombreuses difficultés formelles disparaissent, en effet, si l'on admet que Mallarmé a suivi souvent la syntaxe anglaise et transporté dans ses vers des anglicismes, qui expriment mieux sa pensée, sans nul doute, mais ne constituent pas des inventions. D'autre part, comme tous les grands écrivains, Mallarmé rend la vie aux mots en les employant dans leur sens originel; il a recours au Littré et celui-ci, par le rapprochement des mots à l'intérieur des colonnes, par le voisinage purement accidentel, suggère au poète des variations surprenantes; enfin Mallarmé n'aurait pas toujours transposé ses impressions par une série d'analogies, mais aurait assez souvent exprimé le réel en jouant sur les doublets si fréquents dans notre langue; de nombreuses mystifications ne seraient pas impossibles; l'inspiration charnelle et même scatologique serait moins rare qu'on ne l'attendrait chez un poète épris de pureté absolue.

Discussion :

Que faut-il penser de ces tentatives ? Doit-on crier au sacrilège ? C'est ce qu'ont fait des admirateurs fanatiques, qui ont considéré les explications de M. Chassé comme des profanations, attitude peu justifiée chez des critiques littéraires soucieux de vérité. Doit-on, au contraire, trouver *tout* Mallarmé dans ces « lueurs » ? M. Chassé ne le pense pas lui-même; ce serait une erreur fâcheuse que d'interpréter les poèmes de Mallarmé à l'aide de ces seules clés. Certaine invocation aux « lieux absolus » [1] aurait son origine non dans une méditation métaphysique, mais dans l'inscription « lieux », qui ornait les chalets municipaux de Marseille : c'est possible, vraisemblable même, mais quelle conclusion en tirer ? Que Mallarmé trouvait autour de lui mille sujets cocasses et qu'il s'est diverti aux dépens de ses lecteurs ?

---

1. M. Chassé, *Lueurs sur Mallarmé* (éd. N.R.C.), p. 113. Allusion aux vers :

La muraille
De lieux, les absolus lieux !

(*La Marchande d'herbes aromatiques*.

Qu'il est imprudent de parer de sens prestigieux une boutade, une facétie grossière? Tout cela ne mène pas très loin, si on ne veut pas distinguer dans l'œuvre ce qu'il y a de sublime et ce qu'il y a de périssable ou d'accessoire.

Conclusion :

Les « hiéroglyphes » mallarméens ne sont plus complètement inviolés, mais le travail de déchiffrement ne suffit pas à restituer le climat poétique qui a présidé à leur assemblage, ni à expliquer leur pouvoir d'incantation.

SUJET VOISIN.

Vous expliquerez et commenterez cette opinion de Paul Valéry sur l'obscurité de Mallarmé (Lettre à Jean Royère, *Variété II*, p. 216) :

Sa conception le conduisait nécessairement à envisager et à écrire des combinaisons assez éloignées de celles dont l'usage commun fait la « clarté », et que l'accoutumance nous rend si faciles à entendre sans presque les avoir perçues. L'obscurité qu'on lui trouve résulte de quelque exigence par lui rigoureusement maintenue... Qu'il se soit éloigné dans ses pensées comme tout être qui creuse ou ordonne les siennes s'éloigne des humains, en s'éloignant de la confusion et de la superficie, — ceci témoigne de la hardiesse et de la profondeur de son esprit.

HISTOIRE	**Albert Samain** 1858-1900	**Henri de Régnier** 1864-1936	**Paul Valéry** [1] 1871-1945
	Né à Lille	Né à Honfleur	Né à Sète
			Premiers vers
Affaire Dreyfus 1894-1902	*Au Jardin de l'infante* 1893-1897		*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* 1894
	Aux Flancs du vase 1898-1901		
		Les Jeux rustiques et divins 1897	*Soirée avec Monsieur Teste* 1895
Guerre des Bœrs 1899-1902	*Le Chariot d'or* 1901 (posthume)	*Les Médailles d'argile* 1900	
		La Cité des eaux 1902	
Guerre russo-japonaise 1904-1905			
		La Sandale ailée 1907	
Guerres des Balkans 1912-1913			
Guerre mondiale 1914-1918			*La jeune Parque* 1917
Révolution russe 1917			*Album de vers anciens* 1920
		Vestigia flammae 1921	*L'Ame et la Danse ; Eupalinos ou l'Architecte* 1923
		Flamma tenax 1928	*Rhumbs-Charmes* 1926
			Regards sur le monde actuel 1935
Guerre mondiale 1939-1945			*Tel quel* 1941-1943

1. L'étude de Paul Valéry, poète et penseur, étant donné son importance, fera l'objet d'un fascicule séparé, dans collection à couverture bleue.

ALBERT SAMAIN

(1858-1900)

I. — VIE ET ŒUVRE

Vie

Né à Lille, dans les brumes du Nord, parmi les usines, orphelin de père à treize ans, Albert Samain dut interrompre ses études secondaires pour aider sa mère et gagner sa vie; d'abord employé dans une banque de sa ville natale, puis dans une maison de courtage de sucres, il passe le concours d'expéditionnaire à l'Hôtel de Ville de Paris; ce modeste poste lui assure le gagne-pain et lui permet surtout de connaître les milieux littéraires auxquels il ne se mêle qu'avec une extrême réserve. La grande aventure de sa vie est la poésie, qui est à la fois une évasion, une consolation et une revanche. Il subit fortement l'influence de Baudelaire et de Verlaine; la découverte de Poë en 1887 est pour lui un véritable éblouissement. La mort de sa mère, en 1898, la maladie assombrissent ses dernières années; quelques séjours dans le Midi, le calme de la vallée de Chevreuse ne peuvent guérir ni sa maladie, ni sa mélancolie. Il meurt le 18 août 1900 à Magny-les-Hameaux.

Œuvres

● **Au Jardin de l'Infante,** publié en 1893 et complété en 1897, est d'une inspiration personnelle et sentimentale; le poète y exprime les désenchantements de sa vie malheureuse, ses préférences pour les heures crépusculaires, pour les mélodies en sourdine dans des vers remarquables par la sincérité du ton, le sens des nuances et la fluidité musicale.

Exemples : *Je rêve de vers doux*, *Dilection*, *Elégie*, *Soir*, *Il est d'étranges soirs...*

● **Aux Flancs du vase,** publié en 1898 et enrichi de poèmes posthumes en 1901 (*Polyphème*, pièce en 2 actes, *Poèmes inachevés*) témoigne d'un renouvellement d'inspiration. Le poète, au lieu d'explorer les recoins ténébreux de son Moi, regarde le monde extérieur avec sympathie et joie. Le titre souligne un retour assez inattendu vers le Parnasse, mais les 25 idylles antiques contenues dans le recueil, si elles sont bien des petits tableaux, des médailles et des motifs sculpturaux conformes à l'art

parnassien, n'ont pas le ferme contour et la ligne dure des œuvres de Leconte de Lisle; ce sont des croquis familiers de la vie courante que le poète place dans un cadre antique, mais qui peuvent être aussi bien saisie dans les temps modernes. La précision, le pittoresque, l'aisance sont les qualités principales de ces *idylles.*

Exemples : *Le Marché, La Maison du matin, Le Repas préparé.*

● **Le Chariot d'or,** recueil posthume publié en 1901, est assombri par la douleur qu'éprouva Samain en perdant sa mère en 1898. Les tableaux lumineux qui s'y trouvent sont une survivance de l'inspiration des *idylles ;* la mélancolie, le regret de n'avoir pas connu le bonheur, de n'avoir jamais osé exprimer toute sa personnalité, les ombres d'une mort prochaine imprègnent les autres poèmes d'une indicible tristesse.

Exemples : *Clydie, Le Berceau, Versailles, Mon enfance captive...*

Lectures

● Les œuvres complètes d'A. Samain ont été publiées au *Mercure de France.*

● **Editions scolaires :**

E. Maynial, *Anthologie des poètes du* XIXe *siècle,* éd. Hachette.
Léon Beck, *Poètes symbolistes et poètes d'aujourd'hui,* éd. Delagrave.
Ch.-M. Des Granges, *Les Poètes français* 1820-1920, éd. Hatier.

● **Ouvrages critiques :**

L. Bocquet, *A. Samain, sa vie et son œuvre,* 1905, éd. Mercure de France.

L. Bocquet, *Autour d'Albert Samain,* 1933, éd. Mercure de France.

Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme,* 1947, Librairie Nizet.

DISSERTATION SYNTHESE :

Vous expliquerez et commenterez à l'aide d'exemples précis le poème : Je rêve de vers doux,.. **en vous demandant s'il exprime complètement la personnalité du poète et le caractère de son œuvre.**

Je rêve de vers doux et d'intimes ramages,
De vers à frôler l'âme ainsi que des plumages.

De vers blonds où le sens fluide se delie,
Comme sous l'eau la chevelure d'Ophélie,

De vers silencieux, et sans rythme et sans trame,
Où la rime sans bruit glisse comme une rame,

De vers d'une ancienne étoffe, exténuée,
Impalpable comme le son et la nuée,

De vers de soir d'automne ensorcelant les heures
Au rite féminin des syllabes mineures...

Je rêve de vers doux mourant comme des roses.

(*Au Jardin de l'Infante*, Mercure de France, éd.)

Introduction :

Ce poème appartient à la première manière de Samain; il fut publié d'abord dans le *Mercure de France* en 1890, puis dans le recueil *Au Jardin de l'Infante*. On peut le considérer sinon comme un véritable art poétique, du moins comme l'aveu des préférences poétiques d'Albert Samain à cette époque. Les caractères principaux du symbolisme s'y expriment manifestement.

Explication :

Le poème est constitué par une série d'images disparates, mais tendant toutes à donner la même impression de légèreté, de tendresse et de mélodie assourdie.

Douceur.

Le poète évoque d'abord des oiseaux — des colombes sans doute — qui roucoulent tendrement en frôlant leurs plumages, au nid, dans le crépuscule, symbole de l'intimité et de la douceur que doit avoir la poésie. Peut-être Samain, qui admirait beaucoup Gautier, s'est-il souvenu d'une strophe des *Affinités secrètes* dans *Emaux et Camées :*

Sur les coupoles de Venise
Deux ramiers blancs aux pieds rosés
Au nid où l'amour s'éternise,
Un soir de mai se sont posés...

L'intention toutefois est différente : à la poésie extérieure et objective du Parnasse, Samain appose le langage intime et secret du symbolisme.

Fluidité.

Le second distique surprend d'abord par l'épithète *blonds*. Le vers doit-il donc être coloré? Le poème sera-t-il une succession de touches lumineuses comme dans les tableaux impressionnistes? Il ne le semble pas. Samain a été séduit par l'image d'Ophélie aux beaux cheveux épars et il n'a pu résister au désir de peindre l'effet coloré, le contraste entre l'or des cheveux et le vert glauque de l'eau, mais le mot important reste l'adjectif *fluide*, qui complète et confirme l'impression laissée par les deux vers précédents. La poésie intime, celle qui parle à l'âme, ne peut comporter des sonorités trop éclatantes; elle doit se diluer et glisser sans bruit, sans heurt. La comparaison avec Ophélie est fréquente chez les poètes symbolistes. Est-ce l'influence du tableau du peintre anglais Millais représentant Ophélie morte flottant parmi les fleurs aquatiques, toujours est-il que la *triste Ophélie* a inspiré à Rimbaud l'un de ses poèmes les plus mélodieux et à Rodenbach une de ses images les plus heureuses dans *Bruges-la-Morte : Il semblait*, écrit le poète belge, *qu'une morte s'allongeât des tours sur son âme... qu'une voix chuchotante montât de l'eau — l'eau s'en venant au-devant de lui, comme elle vint au-devant d'Ophélie...* — Doux roucoulement, bruissement de plumes, glissement de l'eau, tels seront les premiers caractères de la poésie.

Silence.

Comment réaliser cette mélodie chuchotée qui parlera à l'âme sans l'éveiller? Le rythme, *cette juste cadence*, dont Boileau faisait honneur à Malherbe, risque au contraire de provoquer un sursaut de conscience et de briser le sortilège. Aussi le rythme sera-t-il interne et toujours dissimulé, assoupli, adouci pour suivre la rêverie dans son envol, ainsi que le souhaitait Verlaine :

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours...

(Art poétique)

Le penchant de Samain pour les confidences chuchotées, les mélodies lointaines s'évanouissant insensiblement et se prolongeant en silencieuses rêveries se retrouve aussi chez Rodenbach, auteur des deux recueils intitulés *Du Silence* (1888) et *Le Règne du Silence* (1891), que Samain dut lire avec délices :

...Musique du matin qui tombe de la tour,
Qui tombe de très loin en guirlandes fanées,
Qui tombe de Naguère en invisibles lis,
En pétales si lents, si froids et si pâlis,
Qu'ils semblent s'effeuiller du front mort des années !

(Le Règne du Silence)

Immatérialité.

Les images des oiseaux, des cheveux, de la rame ont semblé encore trop matérielles au poète, aussi en ajoute-t-il une autre qui marque un nouveau progrès vers l'immatérialité, celle d'une étoffe usée, que les ans ont rendue aussi mince que possible : *exténuée.* Ce fil si ténu ne sera pas du domaine de la raison, mais de la sensation; une impression fugitive, une sensation imperceptible constitueront l'étoffe impalpable du poème : elles disparues, rien ne subsistera, pas la moindre trame logique.

Rimes féminines.

Si fluide et légère que soit la chanson d'automne, elle exige cependant des rimes; Samain ne le conteste pas, mais il atténue la sonorité de celles-ci en usant de préférences des rimes féminines, qui sont plus douces, plus mystérieuses et expriment mieux les nuances secrètes du sentiment; le *rite féminin des syllabes mineures* sauvegarde l'atmosphère de recueillement religieux où baigne la poésie. Déjà Verlaine avait employé avec bonheur les rimes féminines pour donner un accent plaintif et câlin :

Ecoutez la chanson bien douce
Qui ne pleure que pour vous plaire.
Elle est discrète, elle est légère :
Un frisson d'eau sur de la mousse !

(Sagesse)

L'effet obtenu par Samain dans ce poème est peut-être plus réussi encore : il est couronné par une dernière image qui selon les *Correspondances* baudelairiennes associe les divers sens dans une impression unique de beauté :

Je rêve de vers doux mourant comme des roses.

Discussion :

Dans quelle mesure Albert Samain a-t-il mis en œuvre cette doctrine? — Les principaux procédés des symbolistes (transposition des images, analogies, correspondances) sont visibles; de même les rapprochements avec les œuvres de Verlaine et de Rodenbach ont montré une communauté de thèmes : le crépuscule, le silence, la musique. Est-ce à dire que Samain en soit resté à cette conception?

Le premier recueil, *Au Jardin de l'Infante*, compte de nombreux poèmes où prédomine l'inspiration musicale par exemple : *Musique sur l'eau*, *Accompagnement*, *Musique confidentielle*, *Musique*, *Arpège*, *Chanson d'été*, *Viole*, *Silence*... Les couleurs sont rares et peu variées, presque toutes dans les tons pastels, enveloppées de brume comme le ciel gris de Lille; en revanche, de suaves mélodies entraînent l'âme dans de troublantes rêveries, comme dans le poème *Dilection*, le plus conforme aux tendances analysées plus haut :

J'adore l'indécis, les sons, les couleurs frêles,
Tout ce qui tremble, ondule et frissonne, et chatoie,
Les cheveux et les yeux, les feuilles, la soie,
Et la spiritualité des formes grêles...
L'heure du ciel au long des lèvres câlinées...
L'âme qui meurt ainsi qu'une rose fanée...
Nuit et jour, un amour mystique et solitaire...

Les sentiments, comme les couleurs et les sons restent dans la pénombre; le lyrisme intime ne s'y épanche pas avec la fécondité de Lamartine ou la splendeur de Victor Hugo. Samain recherche l'insaisissable, les états de langueur que favorisent les ombres du soir; il est le poète des sentiments vagues de nostalgie, des jardins d'automne, des nocturnes qu'il exprime par une succes-

sion de touches légères où reviennent ses adjectifs préférés : doux, pâle, fané :

Voici que les jardins de la nuit vont fleurir,
Les lignes, les couleurs, les sons deviennent vagues.
Vois, le dernier rayon agonise à tes bagues.
Ma sœur, entends-tu pas quelque chose mourir !...
(Elégie)

D'autres poèmes ont un accent moins verlainien et trahissent l'influence de **Baudelaire** par leur goût pour l'étrange, les harmonies mystérieuses entre la nature et l'homme, une sonorité plus puissante, soulignée par un rythme soutenu, par exemple : *Il est d'étranges soirs* dont chaque strophe commence par le même mouvement plein d'ampleur :

Il est d'étranges soirs où les fleurs ont une âme,
Où dans l'air énervé flotte du repentir,
Où sur la vague lente et lourde d'un soupir
Le cœur le plus secret aux lèvres vient mourir...
....
Il est de clairs matins, de roses se coiffant
....
Il est de mornes jours où, las de se connaître,
Le cœur, vieux de mille ans, s'assied sur son butin...
....
Il est des nuits de doute où l'angoisse vous tord.

Cependant, le crépuscule, la nuit ne sont pas seulement chez Samain la transposition de faiblesses et d'angoisses maladives. Le poète, dans ses *Carnets intimes*, a révélé l'emprise qu'exerçaient sur lui les ténèbres; ce n'est pas uniquement l'admiration pour les maîtres du symbolisme qui l'ont poussé à préférer les ombres et les solitudes nocturnes à la lumière radieuse du plein jour. La nuit erée chez lui un véritable enthousiasme religieux ct le délivre de ses attaches terrestres; alors il conçoit une poétique sans doute conforme à l'idéal de *Je rêve des vers doux*, mais où le rythme, loin d'être banni, joue un rôle important : *Moins s'astreindre à une ingénieuse justesse des métaphores qu'au choix de ces larges mots et qu'à ces alliances étranges et imprévues de verbes,*

d'où se dégage une sorte de lueur intellectuelle, et autour desquelles flotte un halo d'inconnu... c'est par ce pouvoir de l'intuition dans le rêve, renforcé par le rythme, qui est comme un coup d'éperon donné à l'esprit pour le jeter dans l'invisible...

Conclusion partielle :

Albert Samain ne s'est pas contenté d'affirmer des préférences poétiques; de nombreuses œuvres viennent développer les thèmes indiqués avec la musique douce, fluide, immatérielle d'une rose mourante, mais laissent entrevoir une évolution. En effet, même dans ce recueil aux tonalités d'automne, le poète n'a pas chanté exclusivement les *mornes jours;* ses nocturnes ne sont pas toujours chargés de sombres mystères ni d'angoisses mystiques; ils sont parfois le décor propice aux fêtes brillantes, aux jeux de la lumière et des ombres, aux marivaudages au clair de lune.

Watteau.

A nouveau se manifeste le souvenir de Verlaine, non plus le poète de la *Bonne chanson* ou des *Romances sans paroles*, mais celui des *Fêtes galantes*. Plus encore que l'exemple de Verlaine l'admiration de Watteau, compatriote lointain de Samain, lui a suggéré trois poèmes gracieux et spirituels : *l'Indifférent*, *l'Invitation au voyage* et un *Nocturne* dont les quatrains ont la légèreté de Verlaine, et les tercets la mièvrerie savante du *Placet futile* de Mallarmé :

Les madrigaux parmi les robes essaimées
Offrent, la lèvre en cœur, leurs fadeurs sublimées,
Et, sur le glacis d'or des parquets transparents,

Les caillettes Régence, exquisement vieillottes,
Détaillent la langueur savante des gavottes
Au rythme parfumé des éventails mourants.

Aux flancs du Vase :

Cette impression de gaieté malicieuse se retrouve plus nettement encore dans les idylles du recueil parnassien *Aux Flancs du vase*, mais avec une forme très différente. Il ne s'agit plus désormais de mélodie en sourdine et sans rythme, mais de ciselures finement burinées; les

abstractions évanescentes font place à des objets réels, colorés et savoureux; les raisins *bleus* se mêlent aux raisins d'*or*, le canard sort du panier un *bec jaune*, le soleil cuit la muraille. La vie heureuse, sans vaines complications, fait irruption et entraîne le poète dans des escapades de vacances, où l'on aime les beaux fruits, les marchés animés, les plages scintillantes.

Dans la coupe arrondie à l'anse au col de cygne
Pose les fruits choisis sur des feuilles de vigne :
Les pêches que recouvre un velours vierge encor,
Et les lourds raisins bleus mêlés aux raisins d'or...

(Le repas préparé)

Malheureusement la nature mélancolique du poète l'emporta à nouveau et les éclaircies se firent plus rares, surtout après la mort de sa mère en 1898. Le Midi lui apparut comme un décor factice, aux joies éphémères; de toute son âme il se reporta à son enfance, à sa ville du Nord, dont il comprit la grandeur. Nostalgie et amour fervent s'expriment dans le sonnet *Mon enfance captive*, que prolonge curieusement un tercet supplémentaire. Le premier quatrain rappelle l'enfance morose du poète et ses rêves d'évasion :

Mon enfance captive a vécu dans des pierres,
Dans la ville où sans fin, vomissant le charbon,
L'usine en feu dévore un peuple moribond :
Et pour voir des jardins je fermais les paupières...

Les rêves se sont réalisés, le poète a visité les pays de lumière, puis il a pris en dégoût le *carton du décor*. Le second et le troisième tercet chantent la gravité et la beauté de la Flandre :

Ton air de sainte femme ô, ma terre de Flandre,
Ton peuple grave et droit, ennemi de l'esclandre.
Ta douceur de misère où le cœur se sent prendre,

Tes marais, tes prés verts où rouissent les lins,
Tes bateaux, ton ciel gris où tournent les moulins,
Et cette veuve en noir avec ses orphelins...

Conclusion générale :

Samain n'est pas complètement revenu à sa première manière. Les subtilités, les grâces savantes héritées du symbolisme sont dépassées et ont fait place à une inspiration plus directe et plus mâle. Le poète, selon le mot de Verlaine, se contente d'être *absolument lui-même* au lieu de refléter ses Maîtres.

Il conserve du Symbolisme et du Parnasse ce qu'ils ont de valable et dominant les procédés d'école, il touche par sa poignante sincérité. Si ses œuvres n'ont pas formé de nouveaux poètes et n'ont pas engagé la poésie dans des sentiers inconnus, du moins ont-elles conquis l'audience du grand public et la conservent-elles encore de nos jours.

SUJETS VOISINS :

1. Expliquez et commentez le sonnet ***Les Colombes :***

Partout la mer unique étreint l'horizon nu,
L'horizon désastreux où la vieille arche flotte;
Au pied du mât penchant l'Espérance grelotte,
Croisant ses bras transis sur son cœur ingénu.

Depuis mille et mille ans pareils, le soir venu,
L'Ame assise à la barre, immobile pilote,
Regarde éperdument dans l'ombre qui sanglote
Ses colombes s'enfuir vers le port inconnu.

Elles s'en vont là-bas, éparpillant leurs plumes
A travers le vent fou qui les cingle d'écumes,
Sûre du vol sublime enfermé dans leurs flancs;

Et, chaque lendemain, au jour blême et cynique,
L'arche voit surnager leurs doux cadavres blancs,
Les deux ailes en croix sur la mer ironique.

(*Au Jardin de l'Infante*)

Vous montrerez comment Samain a fait de la colombe biblique le symbole des aspirations de l'âme, comment les images abstraites et concrètes s'unissent pour donner l'impression finale du dernier vers.

2. En vous appuyant sur une analyse de la pièce *Le Marché* (*Aux flancs du vase*), **vous montrerez comment le poète a su faire un tableau vivant aussi bien moderne qu'antique.**

3. En prenant des exemples dans les deux recueils *Aux Flancs du vase* **et** *le Chariot d'or*, **vous montrerez comment Albert Samain a su mettre en oeuvre le rythme musical et les images plastiques.**

4. D'après les poèmes familiers d'A. Samain, vous imaginerez l'intérieur aimé par le poète.

5. Sujet synthétique :

Expliquez et commentez le jugement suivant : Samain n'a pas été un précurseur. Il n'a point poussé la poésie vers l'orient des terres promises et des conquêtes nouvelles. Il n'a rien inventé, rien découvert ni dans la forme, ni dans le fond, ni même dans le rythme. Son originalité réside dans son éclectisme et sa sagesse...

(A. Bocquet, *A. Samain, sa vie, son œuvre*)

▼

HENRI DE RÉGNIER
(1864-1936)

Vie

Henri de Régnier, né à Honfleur en décembre 1864, mort à P en 1936, n'a jamais transporté sa vie dans son œuvre, qui reste indép dante de l'existence de l'écrivain. Il importe assez peu qu'il ait fait études secondaires au collège Stanislas à Paris, puis qu'il ait obtenu licence de Droit. Dès 1885, il se consacre à la poésie et collabore à la p part des revues littéraires jusqu'en 1900. Fervent admirateur de Leco de Lisle, de Heredia, de Mallarmé, qu'il fréquente assiduement, il u dans un même culte les maîtres du Parnasse et le maître du Symbolism En 1896, il épouse la deuxième fille de Heredia, qui écrivit, elle au des poèmes et des nouvelles, sous le nom de **Gérard d'Houville.** En 19 il est élu à l'Académie française. La guerre de 1914-1918 l'affecte pr fondément; il exprime son indignation dans de nombreux poèmes, l'inspiration qu'il croyait éteinte, resurgit et l'accompagne presq jusqu'à la mort.

Œuvres

Henri de Régnier est à la fois poète, romancier et essayiste : *Les vavanc d'un jeune homme sage* (1903), *La peur de l'amour* (1907) connurent u succès durable, mais sa célébrité vient surtout de ses œuvres poétique nombreuses et diverses :

1885 : *Lendemains*
1886 : *Apaisement*
1887 : *Sites*
1888 : *Épisodes*
1890 : *Poèmes anciens et romanesques*
1891 : *Épisodes, sites et sonnets*
1892 : *Tel qu'en songe*
1895 : *Poèmes* (1887-1892)
1897 : *Les Jeux rustiques et divin*
1900 : *Les Médailles d'argile*
1902 : *La Cité des eaux*
1906 : *La Sandale ailée*
1911 : *Le Miroir des Heures* (1906-1910)
1918 : *Poésies* (1914-1916)
1921 : *Vestigia flammae*
1928 : *Flamma tenax*

Lectures

- **Editions complètes :** Les œuvres complètes de Henri de Régnier ont paru aux éditions du *Mercure de France.*

- **Éditions scolaires :**

E. Maynial, *Anthologie des poètes du* XIXe *siècle*, éd. Hachette.
Léon Beck, *Poètes symbolistes et poètes d'aujourd'hui*, éd. Delagrave.
Ch.-M. Desgranges, *Les Poètes français* 1820-1920, éd. Hatier.
A. Micha, *Verlaine et les poètes symbolistes*, éd. Larousse.

- **Ouvrages critiques :**

J. de Gourmont : *H. de Régnier et son œuvre* (1908).
H. Berton : *H. de Régnier, le poète et le romancier* (1910).
Revue de Lausanne : *Vie, Art, Cité*, nº 4, 1950.

SSERTATION.
SYNTHÈSE.

Vous expliquerez et commenterez à l'aide d'exemples empruntés à l'œuvre d'Henri de Régnier la définition suivante du symbolisme :

Le poète cherchera moins à dire qu'à suggérer. Le lecteur aura moins à comprendre qu'à deviner. La poésie semble donc résigner son vieux pouvoir oratoire dont elle s'est servi si longtemps. Elle n'exige plus, elle suggère. Elle ne chante plus, elle incante. De vocale, si l'on peut dire, elle devient musicale... Les poètes récents ont considéré autrement les mythes et les légendes. Ils en cherchèrent la signification permanente et le sens idéal; où les uns virent des contes et des fables, les autres virent des symboles... Un mythe est la conque sonore d'une Idée...

(*Figures et Caractères*, p. 332, Conférence faite le 6 février 1900)

roduction.

Henri de Régnier a été au centre même du mouvement poétique de la fin du XIXe siècle et du début du XXe. La multiplicité et la diversité de ses poèmes, sa lucidité et sa probité intellectuelle font de lui l'un des témoins les plus révélateurs de cette période. En 1900, l'école symboliste a produit des chefs-d'œuvre, mais elle connaît aussi des adversaires parmi les jeunes poètes lassés du rêve et épris de la vie. La définition donnée par Henri de Régnier résume clairement la doctrine symboliste à cette date.

Explication.

Trois idées importantes se dégagent de ce texte :

- La poésie n'est pas descriptive, mais évocatrice; elle s'écarte donc des amples développements romantiques ou des tableaux précis du Parnasse.

- Elle n'est ni sculpturale, ni picturale, mais musicale et ses qualités essentielles sont la fluidité et la mélodie.

- Elle est symbolique, c'est-à-dire que du mot suggérant un objet, le poète passe à l'image, puis à l'idée générale évoquée par l'image. Comme les incantations magiques, elle introduit l'auteur et le lecteur dans un monde idéal. Ainsi le mythe est semblable à la coquille laissée sur la plage et qui bruit de la rumeur marine; dans la fable le poète sait discerner un message des générations successives et non un simple récit pittoresque et étrange.

Commentaire.

Dans quelle mesure l'œuvre d'Henri de Régnier correspond-elle à cette définition ? Le poète n'a-t-il pas cherché sa voie dans des directions divergentes avant de découvrir sa véritable nature ? L'étude de son évolution répondra à ces questions.

Premières œuvres :

Henri de Régnier publie son premier recueil [1] l'année de la mort de Victor Hugo; il a admiré dans sa jeunesse Hugo et Vigny; la réserve aristocratique de ce dernier, sa gravité ont encouragé chez lui le culte du passé et la discrétion sur ses aventures sentimentales. Néanmoins le penchant vers la mélancolie, le regret de la mer, l'amertume d'un amour déçu, l'évocation de l'automne, des ombres crépusculaires donnent à ses vers un accent romantique baigné de spleen décadent.

Apaisement :

Le second recueil, *Apaisement*, en dépit du titre ne révèle pas la guérison, mais une sensibilité délicate troublée par un ennui sans objet et qui cherche une

---

1. *Lendemains*.

consolidation dans les ombres du soir et dans l'évocation d'un passé fabuleux où revivent les contes de fées :

Plus rien au cœur que le regret lent du passé.
(*Soir*)

Cependant, l'emploi fréquent du sonnet, la recherche des rimes riches, l'importance des éléments descriptifs indiquent l'influence du Parnasse, qui s'associe gracieusement au rêve, à la mélodie, à la sentimentalité vague. Le vers est à la fois souple et décoratif, musical et net. On en jugera par cette *Tapisserie*, qui contient les thèmes de prédilection du poète : un palais enchanté, un automne somptueux qui s'éteint dans le crépuscule, un jardin de Le Nôtre, où rêve une belle du temps jadis :

Un magique jardin aux merveilleuses flores
Avec des escaliers, des rampes, des bosquets ;
Sur les arbres taillés un vol de perroquets
Mêle un éclat vivant d'ailes multicolores ;

Et, tout au fond, dans les charmilles compliquées
Que l'automne piqua de ses parcelles d'or,
Se dresse, solitaire, un vieux palais où dort
Un lointain souvenir de fêtes évoquées.

La dégradation douce d'un crépuscule
Enveloppe le beau jardin et s'accumule
Sur le luxe défunt des fastes accomplis ;

Dans les arbres les perroquets à vifs plumages
Volettent, comme si, troublant les longs oublis,
Quelque Belle y traînait ses robes à ramages.
(*Apaisement*, éd. Mercure de France)

La régularité du sonnet, le pittoresque exotique des perroquets ne sont pas suffisants pour transformer ce poème en *tapisserie* parnassienne. La description, malgré sa richesse, s'efface progressivement devant la rêverie, qui la complète; l'*éclat vivant* des perroquets multicolores tire de son sommeil la Belle au bois dormant. Mais cette nostalgie du passé, cette évasion du présent n'a pas l'accent anxieux de Mallarmé en quête de l'azur;

elle rappelle plutôt les réminiscences de Gérard de Nerval : c'est la tristesse d'un grand seigneur qui visite en songe le château ancestral.

Sites et Épisodes.

Ces deux recueils sont plus nettement symbolistes par la présence de thèmes dominants, l'importance accrue des allégories, la transformation des images en symboles, le passage incessant de la réalité au rêve, que facilitera encore l'emploi du vers libre, ou plus exactement, pour reprendre l'expression du critique Thibaudet, du vers libéré, dont le mètre s'adapte aux nuances du sentiment.

Poèmes anciens et romanesques.

C'est ce symbolisme, *rêve d'or, de mensonge et d'ombre*, qui se développe dans les P*oèmes anciens et romanesques*. Les thèmes des légendes wagnériennes, les palais magiques, les joyaux étincelants dont Mallarmé avait paré Hérodiade, les vols blancs de colombes enferment moins une explication orphique du monde que les rêves et la mélancolie du poète. Voici, par exemple, dans *Scènes au crépuscule*, la rencontre des poètes et des filles de la plaine, trop simples, trop douces pour les retenir :

Nous avons rencontré les filles de la plaine
Qui s'en venaient à la fontaine,
Qui s'en venaient à perdre haleine,
Et nous avons passé...

Les poètes sont séduits par le brillant factice des ballerines, mais ils reprennent le chemin de la ville à la recherche des fiancées...

Les ballerines ont croisé nos chemins
Et nous avons suivi leurs fards, leurs rires, leurs tambourins
Pour les perdre un soir d'ombre au détour du chemin...

Est-ce l'histoire de jeunes gens que la passion et le plaisir entraînent, puis qui reviennent à la joie pure des Fiançailles que chante Verlaine dans la *Bonne chanson*? Est-ce le symbole de l'âme de l'artiste égarée par de

faux brillants et qui se découvre seulement dans le jeu subtile des *correspondances*?

Nos espoirs voletteront en ombres joyeuses
Comme les pétales de fleurs merveilleuses
Que pleut le soir d'avril aux tresses des fileuses...

Tel qu'en songe.

La contemplation du rêve intérieur domine encore dans cet ouvrage. Penché sur lui-même comme le Narcisse de Valéry, son contemporain, le poète s'enivre de sa mélancolie et prend plaisir à la prolonger par l'art. L'inquiétude, la recherche sévère du « Moi pur », qui se devine déjà dans *Narcisse parle*, n'existe pas chez lui; ses efforts tendent à exprimer des nuances délicates, des effets rares plutôt que des pensées. Le retour au passé est toujours un des thèmes de prédilection, comme dans l'élégie allégorique intitulée *La Gardienne* :

Le seigneur est parti à la guerre avec les illusions de la jeunesse; il s'en revient désabusé au manoir où l'accueille la fidèle gardienne, celle-ci symbolise l'âme du poète, que l'action n'a pu arracher définitivement au rêve; le récit est donc la transposition d'une aventure spirituelle :

...Je t'ouvre le château de songe et de sagesse
Où le seuil ruiné disjoint la porte haute,
Et, si l'âtre allumé chauffe mal ta détresse,
Pense à tes jours perdus et pleurs-en la faute.
....

Je suis la même encor, si ton âme est la même
Que celle que l'Espoir aventurait au pli
De sa bannière haute, et je reste l'Emblème
Du passé qui persiste à travers ton oubli...

Les Jeux rustiques et divins.

Le titre évoque la Pléiade, et par delà, l'Antiquité. Henri de Régnier trouve de nouvelles sources à son inspiration et peut-être sous l'influence de José-Maria de Heredia, son beau-père, il va puiser de plus en plus dans les légendes grecques et latines en les interprétant, d'ailleurs, de façon tout personnelle. Les descriptions sont plus plastiques, la forme plus simple, mais à côté de pièces gracieuses qui semblent un écho de Ronsard,

d'autres sont imprégnées d'une sombre mélancolie qui annonce Paul Valéry. La comparaison entre l'*Odette* : *Un petit roseau m'a suffi* et *l'Élégie double* montre la diversité d'inspiration et d'expression dont était capable le poète :

Un petit roseau m'a suffi
Pour faire frémir l'herbe haute
Et tout le pré
Et les doux saules
Et le ruisseau qui chante aussi ;
Un petit roseau m'a suffi
A faire chanter la forêt...

Le poète sans doute a fait pleurer les passants au bord de la fontaine où se mirait l'amour, mais son chant le console. Au contraire, dans l'*Élégie double*, il succombe d'abord à l'amertune des regrets :

Ami, le hibcu pleure où venait la colombe,
Et ton sang souterrain a fleuri sur ta tombe...
Les baisers pour jamais meurent avec les bouches...

L'amour de la vie, de ses plaisirs, l'attachement sensuel au corps, lui font trouver ses accents pathétiques dans leur simplicité :

Laisse la figue mûre et les olives rousses ;
Hélas ! les fruits sont bons aux lèvres qui sont chairs...

La troisième partie des *Jeux rustiques et divins*, composée par les *Inscriptions pour les treize portes de la ville*, évoque aussi le caractère tragique de la destinée humaine. Le poète a imaginé autant d'inscriptions qu'il y avait de portes à une cité grecque fictive et c'est pour lui le prétexte de montrer les différents types humains et les rites qui ponctuent leur existence. Ainsi le cadre est antique, mais la pensée moderne. Ce n'est pas par hasard que de nouveau les colombes se rencontrent avec les tombes :

Toi qui reviens à l'heure où sortent les colombes !
L'aurore douce aux toits est douce sur les tombes...

Les Médailles d'argile.

Le recueil est divisé en *Médailles votives, amoureuses, héroïques et marines*. La dédicace à André Chénier, le choix fréquent du sonnet apparentent l'ouvrage aux *Trophées* de Heredia, mais ces *Médailles*, loin d'être gravées sur le bronze ou le marbre robustes, sont tracées sur l'argile *sèche et fragile* et retracent les nuances fugitives des *roses, de l'eau, du vent, de la forêt et de la mer*. Le lyrisme intime avec la correspondance entre la description et l'état d'âme est plus rare; exceptons cependant le *Jardin mouillé* où la dernière strophe montre le poète plongé dans la mélancolie :

Il pleut, et, les yeux clos, j'écoute,
De toute la pluie à la fois,
Le jardin mouillé qui s'égoutte
Dans l'ombre que j'ai faite en moi...

Plus caractéristique du recueil est le sonnet *La Fileuse*, sobre, précis et nuancé comme un dessin de vase grec. Le premier quatrain évoque l'intérieur d'une maison où le bourdonnement d'une abeille rappelle qu'il n'est pas encore nuit; la fileuse, elle, fait tourner son rouet, dont le bruit succède au bourdonnement de l'insecte. Le second quatrain nous entraîne au dehors; reprenant un thème déjà utilisé dans ses premiers poèmes, Henri de Régnier évoque la vigne et sa grappe mûre livrée à *l'essaim qui la mord*, tableau ensoleillé qui annonce les travaux du lendemain : cette vigne, c'est celle du potier qui travaille près de la fileuse. Dans les *Jeux rustiques et divins*, le poème *Le Vase* était consacré tout entier à un potier attendant dans l'ombre les apparitions qui devaient former l'ornementation de son vase. Ici, le premier tercet suffit à caractériser l'art du potier, sa maîtrise habile sur l'argile douce. Le tableau se termine non plus sur des images plastiques, mais sur une impression auditive, qui reprend, à peine modifié, le thème musical des premiers vers. Ainsi la confidence du potier, faite à lui-même plus qu'à la fileuse, s'intercale entre le bourdonnement du rouet et l'envol de l'abeille, le bruit du rouet fait songer aux guêpes qui pillent la grappe. Les images successives s'accordent entre elles pour former un ensemble harmonieux; il ne s'agit plus

d'impressions juxtaposées, mais d'un ensemble composé. Cette simplification et cette concentration annoncent les plus belles réussites de *la Cité des Eaux* (1902).

La Cité des eaux.

H. de Régnier trouve dans le parc du château de Versailles le décor idéal pour sa mélancolie; les thèmes épars dans ses œuvres antérieures : attirance de l'eau, appel de la forêt, voyage dans le passé mythologique ou royal se fondent dans une rêverie subtile que suscite le parc délaissé, plus émouvant dans sa détresse que dans sa splendeur. Le poète en évoque les aspects caractéristiques, allées solitaires jaunies par l'automne, bassins à sec, fontaines plaintives, statues tombées de leur socle, tout ce qui revèle les atteintes du temps et l'oubli des hommes. Versailles n'est plus la cour du roi Soleil, mais le domaine du *songe, du silence et de la solitude,* dont le poète, selon l'heureuse expression de M. Guy Michaud, est le Prince sans sceptre.

Les contrastes du parc : lignes géométriques des massifs et des perspectives, qui satisfont la raison, somptuosité des couleurs et fantaisie des formes à demi ruinées, qui parlent à l'imagination, sont en harmonie avec la pensée et l'art du poète. L'unité de lieu et l'unité d'atmosphère de l'ensemble du recueil, la composition soignée de chaque pièce, la régularité de la forme, font penser aux classiques et aux Parnassiens, tandis que la mélancolie aux nuances délicates, le passage continuel du réel au rêve, l'emploi persistant des termes abstraits, la mélodie du vers, témoignent de la survivance du symbolisme.

Nous prendrons comme exemple de cet art arrivé à maturité, la pièce célèbre : *L'onde ne chante plus...*

1. *L'onde ne chante plus en tes mille fontaines,*
O Versailles, Cité des Eaux, Jardin des Rois !
Ta couronne ne porte plus, ô souveraine,
Les clairs lys de cristal qui l'ornaient autrefois !

2. *La nymphe qui parlait par ta bouche s'est tue*
Et le temps a terni sous le souffle des jours
Les fluides miroirs où tu t'es jadis vue
Royale et souriante en tes jeunes atours.

3. *Tes bassins endormis à l'ombre des grands arbres*
Verdissent en silence au milieu de l'oubli,
Et leur tain qui s'encadre aux bordures de marbre
Ne reconnaîtrait plus ta face d'aujourd'hui.

4. *Qu'importe ! ce n'est pas ta splendeur et ta gloire*
Que visitent mes pas et que veulent mes yeux ;
Et je ne monte pas les marches de l'Histoire
Au-devant du Héros qui survit en tes Dieux.

5. *Il suffit que tes eaux égales et sans fête*
Reposent dans leur ordre et leur tranquillité
Sans que demeure en leur noble défaite
De ce qui fut jadis un spectacle enchanté.

6. *Que m'importent le jet, la gerbe et la cascade*
Et que Neptune à sec ait brisé son trident,
Ni qu'en son bronze aride un farouche Encelade
Se soulève, une feuille morte entre les dents.

7. *Pourvu que faible, basse, et dans l'ombre incertaine,*
Du fond d'un vert bosquet qu'elle a pris pour tombeau,
J'entende longuement ta dernière fontaine,
O Versailles, pleurer en toi, Cité des Eaux !

(Ed. Mercure de France)

Ce poème illustre le recueil entier, dont il reprend le titre dans la première et la dernière strophe : *Versailles, cité des eaux*, épigraphe empruntée à Michelet.

Plan.

La pièce se divise en deux parties : la première comprend les 3 premières strophes, du vers 1 à 12; c'est la description du parc abandonné et le contraste entre cette désolation et son passé fastueux. La seconde se subdivise en deux éléments de deux strophes et forme une méditation. Au premier *Qu'importe...* répond : *Il suffit que tes eaux* et au second mouvement, symétrique du premier, *Que m'importent...* correspond : *Pourvu que...* Les abstractions de la strophe 4, *ta splendeur et ta gloire* prennent corps dans la strophe 6 : *le jet, la gerbe et la cascade*, cependant que le tableau morne et

silencieux de la strophe 5 : *tes eaux égales et sans fête* chante sa plainte dans la strophe 7. Le plan du poème peut être représenté par le schéma suivant : A (a, b, c) —B (d, e d'é). Cette construction géométrique s'assouplit par la reprise dans la strophe de conclusion des motifs introduits dans la première strophe.

Explication.

● La première strophe dépeint le déclin de Versailles dans ce qui faisait sa gloire : les pièces d'eau artistement dessinées et dont les conduites savamment agencées composaient de merveilleuses féeries d'eau et de lumière; on sait que Le Nôtre et l'ingénieur François de Francène avaient voulu surpasser la splendeur des parcs italiens qui, depuis le XVIe siècle, étaient célèbres par leurs machines hydrauliques. Or, si de nos jours, les yeux sont encore éblouis par les « grandes eaux » de Versailles, en revanche rien n'est plus triste que les bassins à sec, les statues couvertes de mousse, les canaux envahis par les herbes. La mélancolie ressentie par le poète provient donc d'une impression directe, celle qu'éprouve tout visiteur; mais elle est aussitôt transformée par l'imagination, qui du présent remonte au passé et se représente Versailles dans toute sa splendeur. Le parc de Versailles n'est pas un parc quelconque, c'est l'œuvre des Rois, leur bien, leur *jardin*. La cité personnifiée ne porte plus la couronne décorée de fleurs de lys, emblème du Roi, et qui symbolisent ici les bassins et les fontaines comme l'indiquent les qualificatifs *clairs* et de *cristal :* c'est une reine détrônée.

● La seconde strophe reprend le même mouvement : *l'onde ne chante plus* est complété par *La nymphe... s'est tue*. L'onde chantait en jaillissant de la bouche des statues de bronze représentant des divinités antiques : la fontaine a été arrêtée, la nymphe n'est plus qu'une statue muette. De la même façon *les clairs lys de cristal* reparaissent sous la forme de *miroirs*, symbole transparent des vastes bassins où se mire le châtau. L'image se développe harmonieusement : de même que la buée de la respiration suffit à ternir une glace, le souffle du temps,

personnifié lui aussi, a détruit le *miroir fluide* constitué par le bassin.

Le dernier vers continue l'allégorie en évoquant la cité comme une princesse du Temps jadis, l'épithète *Royale* mise en relief au début du vers insistant sur la majesté du personnage, aussitôt nuancée d'un sourire.

● La troisième strophe est plus descriptive : la nymphe s'est tue, la princesse n'a plus de miroir, il ne reste que le cadre usé comme un décor d'opéra. L'impression de silence est reprise par les deux termes en harmonie, l'un concret, l'autre abstrait : *endormis ; oubli ;* les atteintes du temps sont exprimées par le verbe *verdissent*, précis et évocateur, dont la sonorité plaintive s'accorde avec celle d'*oubli* et d'*endormis*. Les deux derniers vers sont inspirés par ceux du quatrain précédent : le *tain* est amené par l'idée de *miroirs* et suggère les glaces vieillies, dont le fond ressort par l'effet de l'âge. Ainsi les bassins verdis, incapables de reproduire une image nette, celle-ci ayant d'ailleurs perdu son sourire et ses falbalas.

● **La deuxième partie** de la pièce montre l'acceptation résignée du poète : il n'est pas historien et ne retrace pas les fastes du grand règne; c'est l'artiste qui s'émeut en lui et qui trouve dans ce paysage l'inspiration mélancolique qui convient à son âme.

La première strophe évoque les cortèges magnifiques qui se déployaient sur les escaliers, qui mènent à la terrasse; on imagine au sommet le Roi dans sa dignité souveraine attendant sa cour. Les deux mots abstraits ta *splendeur et ta gloire* nous rappellent l'apostrophe de Bossuet aux jeunes seigneurs pleurant Henriette d'Angleterre : *La grandeur et la gloire ! Pouvons-nous encore entendre ces noms dans le triomphe de la mort ?* N'est-ce pas la grandeur et la gloire qui ont guidé Louis XIV dans sa politique, qui ont fait de lui le bâtisseur non seulement de Versailles, mais des *Invalides*, et qui lui ont donné dans les épreuves une fermeté et une dignité, qui ont inspiré le respect à toute l'Europe ? Le Roi

mérite donc le titre antique de *Héros* et l'hommage des sculpteurs qui reproduisaient ses traits dans les statues des dieux ornant le parc.

● L'évocation de la cour gravissant les escaliers s'efface; un spectacle aussi morne, aussi uni qu'il est possible de l'imaginer lui succède : les eaux dormantes des canaux. Tous les termes contribuent à donner l'impression de calme, de tristesse, d'uniformité; les fêtes ne troublent plus l'immobilité des eaux de leurs reflets changeants; les jets ne fonctionnent plus pour animer la nappe lisse, mais la disposition des pièces d'eau a été si heureusement calculée que cet ordre suffit à contenter le poète. Les aspects chatoyants du siècle ont disparu, mais il reste l'ordre et l'harmonie, leçon durable du grand siècle.

● Nouveau contraste et nouvel effet du temps non plus sur les canaux, mais sur les bassins décrits par leurs trois mouvements principaux : *le jet, la gerbe et la cascade :* dans le bassin asséché, le dieu des eaux, ne brandit plus qu'une arme dérisoire et mutilée. Le tour n'est plus plaintif, mais ironique dans le raccourci : *Neptune à sec...* et franchement comique dans la description du *farouche Encelade* géant (foudroyé par Zeus et secouant encore l'Etna qui l'écrase), qui dans son bassin, lui aussi à sec, ne soulève plus qu'une *feuille morte !*

● Cependant dans ce royaume des ombres, une nymphe survit et pleure. Si un *petit roseau* a suffi à *faire chanter la forêt*, pourquoi une seule fontaine ne serait-elle pas capable d'éveiller l'imagination créatrice du poète et de lui inspirer ce chant funèbre pour la cité défunte? De nouveau l'impression de silence à peine troublée par la plainte de la fontaine si modeste (*faible, basse, incertaine*), domine : elle traduit la tristesse du poète toujours digne, mesuré et noble.

Conclusion :

Il est facile de discerner dans ce poème l'application de la versification classique, l'emploi des figures traditionnelles comme la métonymie (le *tain* signifiant le miroir), les effets de symétrie, le jeu de l'abstrait et du

concret, notamment dans les vers 13 et 14, l'emploi des mots dans leur sens étymologique (*aride* pour sec), mais cette énumération des artifices poétiques ne rend pas compte de *l'effet* d'harmonie produit par leur disposition ingénieuse; ces vers ont une solidité digne de Malherbe, une fluidité comparable à celle de Racine et un accent personnel si caractéristique qu'il ne viendrait l'idée à personne de les attribuer à un autre qu'à Régnier, pas même à Samain, qui cependant l'avait devancé dans l'évocation de Versailles. Cette poésie est véritablement une *incantation* qui provoque chez le lecteur l'état de satisfaction totale de la raison, de l'imagination et des sens.

SUJETS VOISINS :

1. Vous expliquerez, discuterez et commenterez cette affirmation de Rémy de Gourmont en 1901 : Si H. de Régnier n'est pas le plus *poète de nos poètes*, il est le plus parfait, celui qui à cette heure représente le mieux la tradition du vers français considéré comme la mesure du goût esthétique, de notre sensibilité verbale.

(*Promenades littéraires*, 1901)

2. Que pensez-vous de cette opinion sur l'art de H. de Régnier : Tout à la fois ferme et liquide, sonore et mystérieux, son vers, rien qu'en sa musique, se révèle de lui : mais plus encore la composition de chacun de ses poèmes est d'une sûreté et d'une discrétion où l'on retrouve la suprême vertu du génie français.

(G.-Jean Aubry, *Mercure de France*, février 1911)

3. Albert Thibaudet (*Histoire de la Littérature française de* 1789 *à nos jours*) **a-t-il eu raison d'écrire :** Henri de Régnier nous paraît la personnalité poétique la plus complète, la plus souple et la plus variée du mouvement symboliste. Avec un vocabulaire pauvre, de la monotonie dans les tours, de la nonchalance, du hasard ou du remplissage dans ses thèmes, il séduit par sa musicalité continue, son don extraordinaire de rendre moelleuse et sensuelle la substance verbale. Un opportunisme intelligent, sans abdication ni concession, lui a permis de passer d'un gracieux vers libéré, plutôt que libre, aux plus belles et aux plus nobles formes du sonnet et de la stance...

4. On a pu dire que H. de Régnier et Paul Valéry étaient des classiques égarés dans le symbolisme. Expliquez et discutez.

5. Expliquez ce jugement de Guy Michaud (*Message poétique du symbolisme*) **:** Chez Henri de Régnier, nul grand tourment... Avec lui la métaphysique se dissout, se résout en esthétique, et l'esthétique elle-même en sensibilité et en impressions d'âme.

TABLE DES MATIÈRES

Les Éditions Foucher
128, rue de Rivoli, Paris (Ier)
N° 580-651

Imprimé en France

Imprimerie des Dernières
Nouvelles de Strasbourg
Dépôt légal N° 1066



